الثقافة العابرة للحدود..

فرضت حركة العصر الجديد أسلوباً مميزاً من التعاون والتبادل الثقافي والتواصل المعرفي، ونمطاً خاصاً من التفاعل والتقارب والحوار على أسس وقيم إنسانية جامعة، فيما كسرت هذه الحركة الحواجز المتكدِّسة في الوعي والذات، وأزالت رواسب الماضي والخلافات التاريخية، التي أدت إلى البعد الكامل عن الواقع ومتطلبات العصر، وبات البحث عن الحقيقة مرتبطاً بمنطق خاص وفلسفة لا تأخذ بعين الاعتبار أهمية الحقوق والواجبات في مختلف الميادين والمجالات، من بينها الحق في الحرية والتعبير والتفكير.

ولا يمكن أن يتم استيعاب هذه الحركة الحديثة من خلال أدوات الماضي والأفكار غير المعاصرة، وإنما انطلاقاً من رؤية شاملة، تبدأ من تطوير الثقافة بشكل يمكّنها من أن تقود الحياة والمجتمعات إلى التنمية والسلام والمساواة، إذ تقي الاقتصاد من الركود وتبث فيه العزيمة، وتشرح صدر السياسة على الحكمة والفضيلة، وتنقّي المجتمعات من الشوائب والتّرهات، وتصنع أجيالاً واعية ومثقفة قادرة على الانسجام والتوافق والتكامل.

> **التعاون الثقافي هو حق لجميع الشعوب والأمم وواجب عليها تقاسم المعرفة والعطاء المتبادل**

لكن أهم ما تحتاج إليه الثقافة اليوم للارتقاء بمكانتها ورسالتها وخصوصيتها، هو عدم المس بحقوقها التي كفلتها المواثيق الدولية منها: الحق في الحماية، والحق في الرعاية، والحق في التطور، والحق في التعاون، مع التمسك الراقي بمقوماتها والمحافظة على خصائصها الذاتية، والاعتراف بالثقافات الأخرى، من دون الانتقاص من تاريخها ورموزها.

أصبحت رعاية الإبداع والفن والأدب والسينما والمسرح والفكر مطلباً ملحاً على الرغم من الظروف القاهرة، لأننا نرى في ذلك السبيل الأمثل لحل المشكلات المزمنة والتصدي للأفكار الظلامية، وتثبيت ركائز العيش المشترك، فضلاً عن إيصال صوتنا الإنساني وهويتنا الحقيقية ولغتنا العالمية للكون كله، لنكون شركاء في الحضارة وفاعلين في مسيرة التقدم.

وبات من الضروري لأي تطور في الميدان الثقافي في ظل حركة العصر الجديد، أن يتخطى حدود الجغرافيا، ويمد جسور التعاون والتبادل الثقافي والإبداعي، التي من شأنها بناء أرضية للتعايش السلمي عبر التعريف بالمنجزات المحلية والتعرف إلى الثقافات والهويات المختلفة، والالتقاء على المشتركات والقيم العالمية. وتتخذ الثقافة العابرة للحدود أشكالاً متنوعة، تتجلى بتبادل الوفود الثقافية في مجالات الأدب والفن والموسيقا والسينما والمسرح، وإقامة الأيام والأسابيع الثقافية، وتبادل المؤلفات والأعمال المطبوعة والمجلات، وتنظيم المهرجانات والفعاليات الأدبية والتراثية المختلفة، وإقامة المعارض الثقافية والفنية، فضلاً عن التواصل واللقاءات المباشرة بين الأدباء والكتاب العرب والأجانب وترجمة كتبهم، كل ذلك من أجل التعريف بما تنتجه الثقافة العربية، والاطلاع على نتاج الثقافات الأخرى، في سبيل نشر ثقافة الوعي والحوار، والانفتاح في مواجهة ثقافة التعصّب والانغلاق، وتصحيح صورة العرب والمسلمين في الخارج، وتقديم تراثنا بأبهى صوره.

هذا ما تقوم به إمارة الشارقة منذ سنوات بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، عبر المشاركة الثقافية الكبيرة في المحافل والمعارض الدولية، وتحقيق نجاح ملموس في نقل الثقافة العربية إلى الغرب، حيث لمست تجاوباً وترحيباً مدهشين من الجماهير الغربية، وقد وضعتها هذه الحفاوة، أمام مسؤولية كبيرة لبذل المزيد من التعاون والتبادلات الثقافية والتراثية.

إذاً الثقافة العابرة للحدود بمعناها التنويري والحضاري نقلة نوعية في تاريخ حوار الحضارات، وخطوة غير مسبوقة في تطوير العلاقات وبناء جسور التعاون، وهي فرصة لإعادة النظر في الكثير من الرؤى والأفكار والمقولات الخاطئة والملتبسة، التي كانت تحكم العلاقة مع الآخر، فالتعاون الثقافي كما أقرته اليونيسكو، هو حق لجميع الشعوب والأمم وواجب عليها، وهو حق في تقاسم المعرفة والعلم والخبرة بروح السماحة والعطاء المتبادل.

هيئة التحرير



بقي علم المثلثات غائباً عن الفكر الغربي

العلماء العرب أرسوا بأفكارهم

أدبيات الهندسة العربية



يقظان مصطفى

تعود الآثار الهندسية الأولى المكتوبة بالعربية إلى أواخر القرن (٨م)، بعدما باتت لغتنا أداة تعبير علماء البلاد الإسلامية منذ انطلاق نشاطاتهم، فأرسى هؤلاء العلماء العرب توجهات جديدة للأفكار الهندسية، وبفكرهم الخاص أغنوا المفاهيم التي اعتمدوها؛ فإذا بهم يخلقون نوعاً جديداً من الهندسة، ومن الرياضيات عامة.. وبينما بقي علم المثلثات غائباً عن الممارسات الغربية، فقد أنجب علمُ الفلك في بلاد العباسيين علمَ المثلثات قبل ذلك بخمسة قرون!

وإذ تأسست أدبيات الهندسة العربية على مؤلفات معتمدة ومترجمة بدقة عالية، أبرزها: (الأصول) لإقليدس، و(المخروطات) لأبولونيوس، و(الكرويات) لثيودس، و(المجسطي) لبطلميوس، ومؤلفاتُ لأرخميدس، فقد اشتغل أولئك العلماء على فن (البناءات) الإنشاءات الهندسية، وسموها علم الحيل؛ أي الميكانيك الفيزيائي عصرياً.. وباشر كلٌ من فيلسوف العرب الكندي، والفيلسوف والرياضي الفارابي والرياضي أبوالوفاء البوزجاني، بدراسة القطوع المخروطية بالتحديد البياني لعدد من نقاطها.. فبنى إبراهيم، حفيد ثابت بن قرة، قطوعاً مكافئة وناقصية وزائدية، وابتكر الحسن بن شاكر رسم القطع الناقص بتثبيت طرفي خيط بنقطتين هو أطول من المسافة بينهما وتحريك قلم يشده.. وتوصل ويجان القوهي، منذ القرن الحادي عشر إلى تصميم (البركار التام) لرسم متواصل للقطوع. وحديثاً أُكتشف أن ابن سهل البغدادي بنى آلة أكثر دقة أيضاً، كما صاغ أبي سهل القوهي نظرياتٍ هندسيةً عالية المستوى لهذه المنحنيات.

أقدم الأعمال العربية في الهندسة كانت للخوارزمي في فصل (باب المساحة) من مؤلفه الجبري؛ مستخدماً الجبر لحل الأعمال الهندسية، مثالاً قياس ارتفاع مثلث معروفة أضلاعه. وهو بإثباته أن مساحة المضلع المنتظم، أيًا كان عدد أضلاعه، تعادل حاصل ضرب نصف محيطه بنصف قطر الدائرة المُحاطة به، يُظهر أن مساحة الدائرة تساوي حاصل ضرب نصف محيطها بنصف قطرها، مستتبعاً ذلك بإعطاء ثلاث صيغ لقيمة العدد السحري (π)؛ وقدم القاعدة الصحيحة لحساب مساحة مقطع دائري، واقترح قواعد لحساب حجم المنشور والهرم والأسطوانة والمخروط والهرم المبتور الرأس.

ثم ألَّف الإخوة بنو موسى كتابهم الشهير (معرفة مساحات الأشكال البسيطة والكُرية)، وأدخل أبو الوفاء عدداً كبيراً من القواعد الهندسية في مؤلفه الحسابي؛ ما أدى مباشرة إلى القسم الهندسي من كتاب الكَرَجي المتقدم (الكافي في الحساب).

وهكذا؛ فباستعمالهم الإنشاءات الهندسية الأولية، بغية حل معادلات الدرجة الثانية حسابياً، وبإدخالهم الطرق الجبرية لحساب الكميات الهندسية، أقام العلماء العرب جسراً يربط الهندسة بالجبر (الهندسة التحليلية).. ثم عمّق هذا التوجّه كلٌ من عمر الخيام لحل معادلات الدرجة الثالثة، ونصير الدين الطوسي في كتابه (مفتاح الحساب) لحل معادلات الدرجة الرابعة.

والكاشي في كتابه (الرسالة المحيطية)، حاول حساب قيمة (π) هندسياً؛ درس مضلعاتٍ منتظمة، محيطة بدائرة ومحاطة بها، عدد أضلاعها لا يصدق: (٨٠٥،٣٠٦،٣٦٨) أضلاع، مقارنة بدراسة أرخميدس التي اقتصرت على (٩٦) ضلعاً.. وتوصل إلى حساب قيمة هذا العدد الأصم والمتسامي بدقة (١٥) رقماً صحيحاً بعد الفاصلة، وبعد (١٥٠) عاماً توصل عالم هولندي إلى القيمة نفسها.

وخلال أربعة قرون استحوذت إشكالية برهان توازي مستقيمين (المصادرة الخامسة لاقليدس) على اهتمام علماء الشرق العربي، وأبرز المساهمات كانت من ابن الهيثم والخيام والطوسي، وهم مارسوا تأثيراً مباشراً في أعمال نظرائهم الأوروبيين، حتى قامت المحاولة الأوروبية الأولى لبرهنتها من قبل البولوني ويتلو في القرن الثالث عشر. أما المثير للغاية فتلك الرابطة التي تبيّنها وتبناها الكندي أولاً، ثم البيروني والخيام، ثانياً وبوضوح شديد، ما بين المصادرة وإمكان تجزئة الكميات إلى ما لا نهاية.

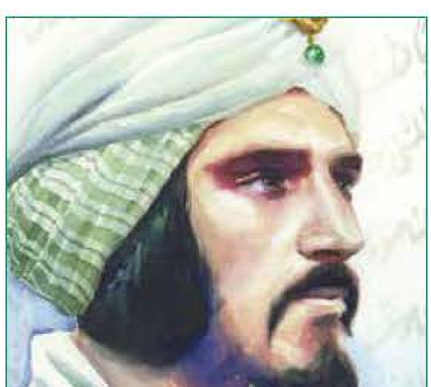
في التحويلات الهندسية بنى إبراهيمُ بن سنان قطوعاً ناقصة بالتقلص المباشر للدوائر، وقطوعاً زائدة متساوية الأضلاع بوساطة دائرة، وقبله عالج جدُّه ثابت، التقايسات التي تحول اهليلجاً إلى دائرة.. ومنذ عهد غير بعيد تمت البرهنة على أن إبراهيم والبيروني تطرقا في أعمالهما إلى التحويلات الإسقاطية لدائرة إلى قطوع مخروطية، واقترح الفارابي وأبو الوفاء عدداً من الإنشاءات المرتكزة فعلاً على تحويل (التحاكي)، وبرهن القوهي أنه تحويل ينقل الدوائر إلى دوائر.

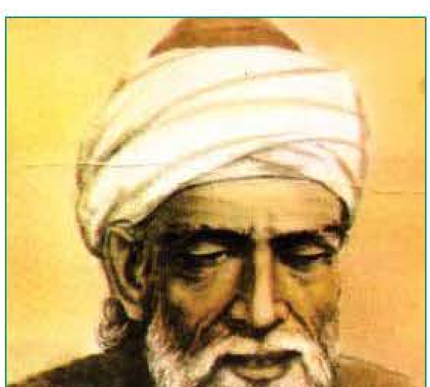
في الإسقاطات عُرف الإسقاط التجسيمي لرسم خريطة سطح الأرض على مستوٍ، أي رسم الخرائط، وكرّس البيروني مؤلفه (رسالة في تسطيح الصور وتبطيح الكُوَر) لتطبيق هذا النوع من الإسقاطات، خلافاً لإسقاطين آخرين هما (الإسقاط التام)، و(الإسقاط الأسطواني) لكرة

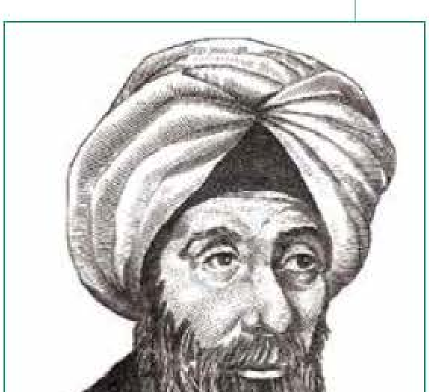
تأسست أدبيات الهندسة العربية على مؤلفات معتمدة وترجموها بدقة عالية وابتكروا من خلالها

الكندي والفارابي والبوزجاني اشتغلوا على فن الإنشاءات الهندسية

أقدم الأعمال العربية في الهندسة كانت للخوارزمي في مؤلفه الجبري والذي حل من خلاله الأعمال الهندسية


الكندي


أبو الوفاء البوزجاني


ابن الهيثم

على مستوٍ. وقد اكتشف الدكتور العلّامة رشدي راشد منذ عهد قريب إسقاطات أسطوانية وأيضاً مخروطية في كتابات القوهي وابن سهل، عن الأسطرلابات، في حين شكّل تراكب الإسقاطات على مستويين متعامدين، الذي استخدمه محيي الدين المغربي الذي عمل في مرصد مُراغة لتسطيح الأسطرلاب نهاية القرن (١٣م) القاعدة لمنهج (ج. مونج) في الهندسة الوصفية العصرية.

وفي الهندسة الكروية ناقش العلماء العرب وطوّروا كرويات ثيودوس ومنلاوس؛ واستعمل الكندي البناء الهندسي على الكرة لتحديد مكان الشمس على الكرة السماوية انطلاقاً من علوّها وميلها.. كما درس الفارابي وأبو الوفاء، الإنشاءات على الكرة، فلعب تطبيق الطرق الهندسية في حل مسائل علم المثلثات الكروي، دوراً كبيراً في هذا العلم، واكتشف الخوارزمي، حلاً هندسياً آخر لمسائل علم المثلثات الكروي، واستخدم الكثيرُ من الجداول الفلكية العربية (الأزياج) اللاحقة والأعمال الفلكية الأخرى إنشاءات الخوارزمي والماهاني.

أما علم المثلثات، فهو علم قديم ساعد على دراسة حركات النجوم، فعلى صحة جدول الجيوب تستند دقة الحساب الفلكي كلها. وقد كان بوسع الفلكيين العرب حل أية مسألة فلكية، بفضل معلوماتهم عن الفلكيات الكروية، ما أعطى ثماره في القرن العاشر الميلادي، عندما أدى إلى صياغة رياضية للمسائل مع ظهور العلاقات الأولى الخاصة بالمثلث الكروي، عززها إدخال مفهوم دالة الظل في القرن التاسع الميلادي.

وفي ارتباط كامل مع الحسابات الفلكية، بدأت طلائع تكوّن علم المثلثات في الحقبة العربية مع وضع تعاريف وصيغ المثلث الأولى، وإدخال مفهوم دالة الظل في نوع جديد من المؤلفات لحل المثلث (الكروي خصوصاً).



علم الهندسة والفلك

وشكلت نهاية القرن العاشر الميلادي منعطفاً في تاريخه: الجيوب والأوتار والظلال وصيغ الحساب الكروي والمثلث القائم. وكان مفهوم المثلث هو ركيزة علم المثلثات لدى (الأمير أبو نصر بن عراق) في القرن (١١م)، والأمير فطن إلى الميزات الاستثنائية للشاب أبو الريحان البيروني، الذي تتلمذ هو على يديه في الرياضيات: فطال تعاونهما. وفي الفترة نفسها علت شهرة أبو الوفاء البوزجاني، بإدخاله دالة الظل بشكل نهائي في الحسابات الفلكية بفضل (الشكل الظلي) الذي ابتكره، ووضع صيغاً تحدد جيوب الزوايا المكملة وأوتارها وحساب الجيب تبعاً للوتر، وبالعكس، وجيوب وأوتار أنصاف الزوايا وأضعافها، وجيب ووتر مجموع زاويتين والفرق بينهما. كذلك عُرفت العلاقة التي وردت في كتاب (إصلاح المجسطي) لجابر بن أفلح الإشبيلي في الغرب تحت اسم (مبرهنة جابر). كما أن العالم البغدادي حبش الحاسب ابتكر أربع دالات مثلثية مساعدة بسّطت الحسابات الفلكية كثيراً لانطباقها على متغيرات مختلفة، وبعضها مثلثي صرف كالدالة العكسية للجيب، وطبقت بعض الصيغ على حسابات عكسية، وأثبتت جميعها هندسياً.

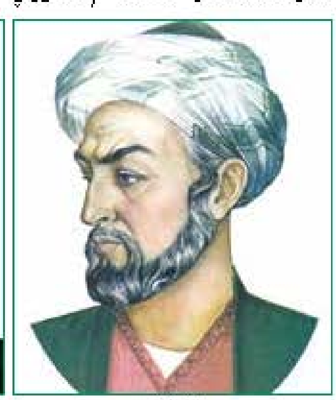
وهكذا توافرت لدى الرياضيين العرب، مع دالة الظل وصياغة العلاقات الأساسية وإسهام التقنيات الجبرية، الأسس الضرورية لتطوير حساب المثلثات إلى حيث يلتقي الجبر؛ وبهما معاً (الهندسة التحليلية).

أقام العلماء العرب جسراً بين العلوم وبعضها عندما استعملوا الإنشاءات الهندسية الأولية بإدخالهم الطرق الجبرية

نجحوا في تطوير حساب المثلثات حيث التقى بعلم الجبر وصياغة علاقات أساسية فبرزت الهندسة التحليلية



الفارابي



الخوارزمي

نسيم

آخر المستشرقين..

لويس ماسينيون

اهتم بالإسلام واللغويات



نجوى بركات

في السيرة التي وضعها عنه الكاتبان الفرنسيان، كريستيان ديتريمو وجان مونسولون ونالا عنها (جائزة الأكاديمية الفرنسية) الرفيعة لأدب السيرة، وقد أعيد طبعها بعد نفادها بسبب الإقبال الكبير عليها، سوف يتعرّف القرّاء إلى من يُعتبر من كبار المتخصّصين بالإسلام والوطن العربي، وشخصية كان لها كبير التأثير في السياسة الفرنسية الخارجية في حينه، ذات ثقافة واسعة والتزام جادّ بالقضايا المحقة والعادلة، ومن بينها القضية الفلسطينية، واستقلال الجزائر، والمغرب وسوريا. إنه لويس ماسينيون، تلك الشخصية المركّبة المعقّدة والولعة، فقد كان شغوفاً بالإسلام إلى حدّ كبير، وكاثوليكياً تقياً ومتحمّساً في الآن نفسه.

ولد لويس ماسينيون عام (١٨٨٣) لأب نحّات وأمّ ورعة. درس الأدب وعرف معضلة دينية شغلته طوال حياته، في أثناء مشاركته في بعثة أثرية بحثاً عن قصر (الأخيضر) جنوبي بغداد عام (١٩٠٨)، حيث أسرته السلطات العثمانية للاشتباه به جاسوساً، وأرسلته إلى بغداد. هناك حكم عليه الضابط العثماني بالإعدام، إلا أن تدخّل (آل الألوسي) الذين أخرجوه من السجن وأعانوه على العودة إلى باريس، أشعره بأنه في حضور وحي هزّه بقوة وبعمق، وحوّله من إنسان ينقصه الإيمان العميق إلى مؤمن كبير. لقد اعتبر هذه اللحظة قدرية وسمّاها زيارة البعيد، غير المرئي، الذي يسمو بكل الأشياء، فيعلّم الأنبياء ويوحي إليهم بتلك اللغات التي يعبرون بها عن تجاربهم الروحية في المسيحية والإسلام وأديان أخرى، من خلال شهادة تحيا عبر التضحية. هؤلاء هم سلسلة البدائل التي جهد هو للانتماء إليها، وهؤلاء هم أصدقاء الله و(شركة القديسين) التي تشكّل العمود الفقري للتاريخ البشري.

> **شهد تحولات الوطن العربي مع بدايات القرن العشرين واستشرف (صراع الحضارات)**

لقد عزّز ولع ماسينيون بالتصوّف والإسلاميات واللغويات والاجتماعيات، زيارات ميدانية وإقامات مطوّلة في البلدان الإسلامية من المغرب إلى آسيا الوسطى، ووظائف ومراكز رسمية تبوّأها، مستشاراً في وزارة المستعمرات الفرنسية لشؤون شمال إفريقيا، وراعياً روحياً للجمعيات التبشيرية الفرنسية في مصر، ومحاضراً في الكوليج دو فرانس، حيث كانت محاضراته تجذب جمهوراً كبيراً ومتنوعاً من الطلاب، والأتباع المسحورين بأطروحاته الاستثنائية التي شكّلت مرجعاً وأحد أهم الكتب الجامعية في القرن الماضي. ومثلما تولى الإشراف على إدارة الدراسات في مركز الدراسات العليا، ورئاسة لجنة شهادات تعليم العربية، كان مضطلعاً أيضاً بمهام ووظائف سياسية وعسكرية، فكان ضابط استخبارات وجندياً مقاتلاً، ودبلوماسيّ مستعمرات، ومفاوض معاهدات سياسية، ومستشار وزراء وجنرالات، ومحاوراً لكبار السياسيين.. وهو ما جعله شاهداً على تحوّلات الوطن العربي والإسلامي، مشخّصاً (صدام الحضارات) بحسب تسميته هو، ومحدّداً أنواع الترياق الذي يمكّن الأمم الغربية والشرقية اعتماده تفادياً لنتائجه الهادمة.

أجل، لقد اضطلع الرجل بدورٍ مؤثّر ومهمّ في الفترة التي شهدت الإعداد للحرب العالمية الأولى، وتقاسُم المنتصرين إرث الامبراطوريات المنهارة، ونشوء حركات التحرر من الاستعمار، ما جعله عرضة لآراء متضاربة وتشكيك بنزاهة بعض مواقفه، التي كانت مثار جدل. فبحسب إدوار سعيد، أصبح ماسينيون (وكيل استشراق) لدى وزارة الخارجية الفرنسية، وقد انضم إلى جيش الحلفاء في الحرب العالمية الأولى، وعُيّن سكرتيراً لجورج بيكو، أحد مهندسي اتفاقية سايكس– بيكو. في النهاية، اعترف ماسينيون بعدم إيفاء الحلفاء بالعهود التي قطعوها للعرب، مستخلصاً أن (الغرب هو الذي أوصل الشرق إلى الفراغ الكبير والفوضى والانتحار).

ومع ذلك، فإن أهمية الرجل لم تتراجع منذ وفاته في العام (١٩٦٢)، خاصة في ما يتعلّق بنظرته إلى علاقة الغرب والشرق وما توقّعه لها، وبنضالاته من أجل تحقيق العدالة في المغرب ومدغشقر وفلسطين. فالذي دخل القدس مع الكولونيل لورانس عام (١٩١٧)، أصبح لاحقاً أحد أول الأتباع الفرنسيين لغاندي، وقد وجد عنده في الفترة الأخيرة من حياته، تعبيراً كاملاً عن التزامه الإنجيلي تجاه الإسلام، في إطار نظرته الشاملة لمسيرة البشرية بأكملها. والأستاذ المحاضر في الكوليج دو فرانس، كان من زوّار المساجين. والفرنسيّ المعجب بجان دارك، اعترف فيما بعد أن وطنه الروحيّ هو الوطن العربي. أما صديق بول كلوديل وجاك ماريتان لأكثر من (٣٠) سنة، فلم يتردّد بالانفصال عنهما ومعاداتهما بسبب مواقفهما من القضية الفلسطينية.

وعلى الرغم من اعترافه الشخصي بمعضلته كمثقف، تمّ استخدامه واستغلاله من قبل السلطة الاستعمارية، فقد بقيت تجربته وأفكاره تخاطبنا إلى اليوم، خاصة في ما يتعلق منها بتجربته الروحية واكتشافه التصوّف والإسلام، وكتاباته عن الأرض المقدّسة، حيث يصف أوضاعاً ستودي إلى صراع لا ينتهي بسبب ظلم يتجسد في (الأشخاص المهجّرين) من أرضهم. فبرأيه، أنّ تحويل الحلم الصهيوني إلى دولة، وطرد العرب وتناسي مهمّة الإسلام الأخروية (من آخرة)، يسهم في إطالة النزاعات التي ستتسبب بحرب عالمية كان يخشى وقوعها.



من معارض الكتاب الدولية

يظل الأدب أفضل سبل التقارب بين الثقافات

قواعد النشر الألماني وترجمة الأدب العربي


عارف حمزة

كان العثور على كتاب (ألف ليلة وليلة) من قبل المستشرقين الأوروبيين، وترجمته إلى اللغات الأوروبيّة، يحمل حكمي قيمة بالنسبة إلى الشرق؛ فمن جهة أولى كان لهذا الكتاب أثر عظيم ليس في لغة الكتابة فحسب، بل كذلك في الخيال وتوليد الحكايات بشكل لا منتهٍ، ولكن من جهة أخرى صار معادلاً للشرق لا يُمكن إخراجه بسهولة من عقليّة القارئ الأوروبيّ، ولا يُمكن تحطيمه بسهولة كذلك؛ بمعنى آخر، صار كتاب (ألف ليلة وليلة) يضع شروطه الشفويّة حول ما يأتي من الشرق من أدب، وكذلك من حيوات الناس وأفكارهم.

(لا يوجد أثر أدبيّ ينتمي إلى الشرق كان له التأثير في الآداب الأوروبيّة، بما فيها الأدب الألمانيّ، كالذي خلّفته حكايات ألف ليلة وليلة منذ ترجمتها في عام ١٧٠٦)، تقول الدكتورة المستعربة ريجينا قرشولي، التي كانت أستاذة الأدب العربي في جامعة لايبزغ، وترجمت إلى الألمانيّة جميع روايات وقصص الكاتب السوداني الطيب صالح، إضافة إلى ترجمة أعمال لكتّاب مثل: حنا مينة، وسعدالله ونوس، وممدوح عزام، ونهاد سيريس، وواسيني الأعرج وآخرين. ثم تُكمل قرشولي (مازال الألمان ينظرون إلى الشرق، إلى حدّ بعيد، من خلال هذه الحكايات، ويتجاهلون كلّ ما يخترق هذا الإطار: من هنا فهم يبحثون في الأعمال الأدبيّة العربيّة عن هذه الصورة الماثلة في أذهانهم. لكنّني أعتقد أنّ هذا لا يكفي؛ لأنّ هذه الحكايات والحكايات المماثلة لا تُقدّم صورة حقيقيّة لما هو قائم الآن، بل وقد تُكرّس أحكاماً مُسبقة: إذ يتمّ الاعتقاد أنّ ما تصوّره هذه الحكايات يعكس صورة الحاضر أيضاً؛ لذلك أرى أنّ التوجّه إلى الأدب العربيّ المعاصر ضروريّ، فالأدب في اعتقادي أحد أفضل السبل للتقارب والتفاهم بين الشعوب)، وهنا تجدر الإشارة إلى مبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في معرض فرانكفورت ٢٠٠٤ ومساهمة سموه وتبرعه بترجمة امهات الأدب من العربية إلى الألمانية وجمع مقالات الكتاب والمفكرين والعلماء الألمان أثناء زياراتهم للوطن العربي وإصدارها في كتاب بعنوان «العالم العربي»

في حوارات مع مستعربين ألمان، ومقالات لهم، نعثر على خيبة أملهم تجاه دور النشر الألمانيّة؛ فالمستعربون يقرؤون كلّ ما يقع بين أيديهم من الأدب العربي المعاصر، وكثير منهم من يفرح بشدّة لعثوره على رواية عالية الجودة فنّياً، بعيداً عن تلك الصور النمطيّة للوطن العربي، ولكن عند عرضهم ملخّصات تلك الكتب على أصحاب دور النشر الكبيرة، التي لها قوّة إعلاميّة وتسويقيّة هائلة، ومصداقيّة لدى شرائح متعددة وواسعة من النقّاد والقرّاء، يقع فرحهم ذاك تحت النظرات الباردة، التي تبحث في كلام المستعربين عن الأمور السلبية، التي تُعطي مفهوماً نمطيّاً عن الواقع والمعيشي المستقر في أذهانهم منذ عشرات السنين، فيضطر أولئك المستعربون، الذين يتمنون أن يطّلع القارئ الألماني على ذلك الأدب، الذي يُلفت الأنظار من الوطن العربي، إلى العودة إلى دور النشر الصغيرة ، مثل أونيون، وشيلر،

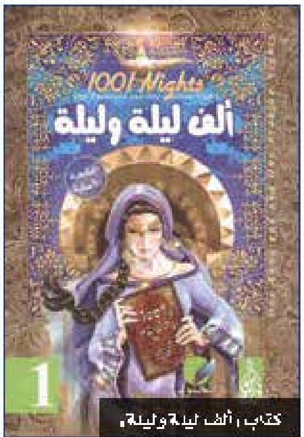
وأوريدنت، ولينوس، وكينسل باخ، التي لا تملك ما تملكه دور النشر الكبيرة. ولكن هل هذا يعني أن دور النشر الكبيرة لا تنشر ولا تترجم لكتاب عرب؟ بالطبع لا، ولكن وفق تلك الوصفة التي تلمع وتدوم في الأذهان.

لا توجد قواعد مكتوبة لهذه (الطلبات) التي ترغب فيها دور النشر، لكي تنشر وتترجم الأدب العربي إلى الألمانيّة، بل يتم التفتيش عنها، عند قراءة تلخيصات المستعربين أو حين سؤالهم عن كتاب ما، كما حدث عند إعلان نتائج جائزة (البوكر) بفوز رواية (موت صغير) للكاتب السعودي محمد حسن علوان لعام (٢٠١٧). فقد اتصل أحد الناشرين الألمان، بعد ساعات من نشر خبر فوز الرواية بالجائزة، بأحد المترجمين ليستفسر منه عن خطوط هذه الرواية، فردّ المترجم بأنّها سيرة مُتخيّلة للشيخ محيي الدين ابن عربي، فغضّ الناشر النظر عن نشرها بعد عدّة أسئلة واستفسارات، تخصّ تلك القائمة غير المكتوبة.

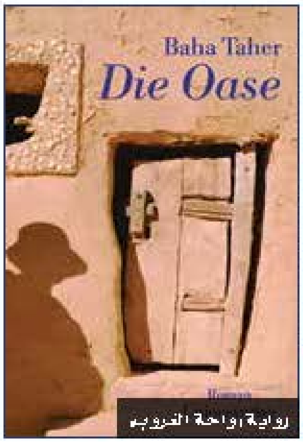
خلال الحرب العراقيّة، وهجرة الكثير من الكتّاب العراقيين إلى ألمانيا، زاد الفضول لدى دور النشر لمعرفة ما في جعبة الكتّاب، والذين قدّم بعضهم روايات سياسيّة عن أحوال البلد، وبالتالي عن الفساد وأهوال التعذيب في السجون والمعتقلات ورحلات الهروب المميتة... وغيرها. قد يقول قائل إنّ مَن استمرّ الترحيب به في النشر قد فهم تلك القواعد، وصار يفكر بها خلال الكتابة على حساب ما يُسمّى بـ(البيئة المحليّة). ومع نزوح عشرات الآلاف من السوريين إلى ذات المكان، ومن بينهم الكثير من الكاتبات والكتاب الموهوبين، لا بدّ أنّهم واجهوا وسيواجهون نفس (فرمانات) النشر الثقافيّة لدور النشر الكبيرة. وكما نجا بعض الكتاب العراقيين من ذلك قد ينجو بعض السوريين أيضاً، ويُكملوا، أو يبدؤوا إبداعهم بعيداً عن تلك الشروط (الاستشراقيّة).

شيخ المترجمين من العربيّة إلى الألمانيّة الدكتور هارتموت فندريش، مازال فاقداً الأمل من اهتمام سوق الكتب الألمانيّة بالأدب العربيّ ككل، وفندريش، الذي ترجم أكثر من ستين كتاباً، يقول في حوار مع روث رنيه رايف: مبدئياً هناك ما يُسمى بـ(المستشار الأدبيّ) الذي يقترح على دور النشر أعمالاً للترجمة، أعرف من مترجمين من اللغات الإسكندنافيّة، أنّ هناك طلباً كبيراً عليهم كمستشارين، أما في ما يتعلّق بالأدب العربيّ فتُفضّل معظم دور النشر، أن تحصل على المعلومات اللازمة من شبكة الإنترنت، وهو موقف يُصيبني شخصياً بالإحباط، لأنّه يعني أنها لا تترجم سوى العناوين المُترجمة بالفعل إلى الإنجليزيّة أو الفرنسيّة. لقد أدرجتُ على صفحتي الإلكترونيّة عدداً من الأعمال الجديرة بالترجمة، غير أنّني لا أجد ناشراً لها، في المقابل تُترجم أعمال لا تستحق الترجمة، غير أنّ دور النشر تتوسّم فيها كسراً للتابو أو إثارة لفضيحة، لمثل هذه الترجمات أسباب تجاريّة بالطبع، ولكن يبقى السؤال فيما إذا كانت هذه الأعمال تُمثّل إثراء لعلاقتنا بالوطن العربيّ. ورداً على سؤال فيما إذا لفتت القلاقل والحروب الأهليّة إلى الاهتمام بالوطن العربيّ، وهل توكّر هذه الأحداث في استقبال الأدب العربيّ في المنطقة الألمانيّة؟ أو تُثير الفضول للتعرف إلى وجه آخر للوطن العربيّ؟ أجاب الدكتور فندريش: لا ألحظ شيئاً مما قلته، مازال الأدب العربي يحيا حياة هامشيّة في سوق الكتاب في المنطقة الألمانيّة، المعروض هزيل مقارنة بما هو موجود، نحن نتحدّث عن أكثر من عشرين دولة عربيّة، وكل دولة لها نتاجها الأدبيّ الخاص، لقد كان للربيع العربيّ ردود فعل غريبة في هذا السياق، أتذكّرُ أنّ بعض الناشرين اتصلوا بي هاتفياً بعد مرور نحو شهرين على المظاهرات، وسألوني متى ستظهر إذاً الرواية الأولى التي تتناول الربيع العربي؟!

ما يُثير الإنتباه هو هذا الصراع أيضاً بين كثير من المترجمين/ المستعربين الألمان، الذين يُريدون تقديم الأدب العربيّ كقيمة فنّية، سرديّاً وشعريّاً، واستبشروا خيراً بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٨٨، ولكن سرعان ما خاب أملهم بكبار الناشرين الذين يكتفون بكاتب واحد، أو كاتبين، يُلبّون لديهم تلك الشروط. والسؤال الذي لا بدّ من طرحه، كم سيطول هذا الصراع حتى تنحل الأمور لمصلحة الفنّي في وجه الاستشراقي؟



كتاب (ألف ليلة وليلة)

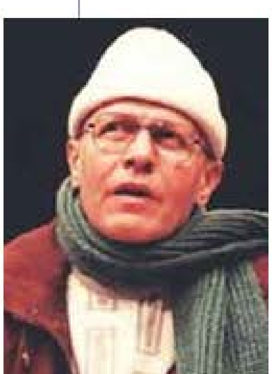


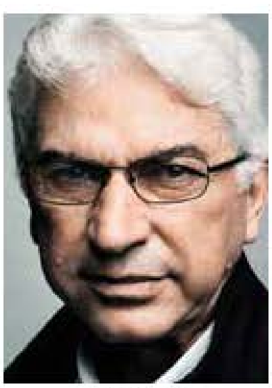
رواية (واحة الغروب)

لاتزال حكايات (ألف ليلة وليلة) مهيمنة على نظرة الغرب إلى الأدب العربي المعاصر

في ألمانيا من يتطلع الآن ويرغب في ترجمة الأعمال الأدبية العربية خارج النمطية التقليدية


محمد حسن علوان


سعدالله ونوس


نهاد سيريس



د. محمد صابر عرب

الصراع بين العامية والفصحى

(مذكرات فتوة) نموذجاً

تشهد الحياة الثقافية جدلاً بين وقت وآخر بشأن استخدام العامية والفصحى، يصل الأمر أحياناً إلى درجة أن أنصار الكتابة بالفصحى يتهمون الداعين للكتابة بالعامية بأنهم دخلاء على الثقافة العربية، وجاهلون بقواعد اللغة العربية، ويصل الأمر أحياناً إلى اتهامهم بالعمالة لقوى أجنبية تستهدف الهوية العربية والإسلامية.

القضية ليست معركة بين فريقين، وإنما هي قضية ثقافية كبيرة، والكتابة بالعامية، سواء في مجال الأدب أو الشعر، لا يمكن أن تكون على حساب الفصحى، بل هناك مبالغة من مخاطر الكتابة بالعامية، فقد شهدت الحياة الثقافية في مصر وفي كثير من أقطارنا العربية شيوع استخدام العامية كلغة تخاطب، بل والكتابة بها خلال القرنين الماضيين، ولم يكن استخدامها يعد خطراً على الفصحى، بل بقيت الكتابات الأدبية والاجتماعية والعلمية بمثابة المجال المتسع لاستخدام الفصحى، ولم تشكل العامية خطراً عليها، برغم شيوع استخدامها في الإعلام والدراما التلفزيونية والإذاعية، فضلاً عن السينما.

في جميع الحالات كان المجال متسعاً وغنياً ورحباً لاستخدام اللغتين (العامية والفصحى)، وقد شكّلا معاً كل مجالات الإبداع بمختلف صنوفه، ولم تتحول اللغة العربية إلى لغة (ميتة) كما هو شأن اللغة اللاتينية، على رغم أن لغتنا العربية لاتزال تفتقر إلى كثير من المرونة واستخدام المصطلحات الدقيقة، لكي تساير الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة، لكن كل ذلك لا يعد قصوراً في اللغة العربية في ذاتها، أو عجزها عن مواكبة التقدم، وإنما يرجع ذلك إلى عجز العرب عن مسايرة العلم والحضارة المعاصرة، فاللغة هي أداة للتعبير عن الفكر، والعرب مضطرون إلى استعارة المصطلحات المعبرة عن الحضارة المعاصرة، التي لم يشاركوا في صنعها، والعمل على تعريب مصطلحاتها، وهو ما يضاعف من إثراء اللغة العربية.

لقد ظهر الخلاف بين الفريقين (أنصار العامية، وأنصار الفصحى) منذ نهايات القرن التاسع عشر، حينما غُني المستشرقون باللغة العربية أدباً وفكراً، وانفتح المجال لدراسات كثيرة قام بها فلاسفة ومؤرخون أجانب، وفي جرأة غير معهودة دعا الألماني (ولهام سبتا) مدير دار الكتب المصرية وقتئذ إلى أهمية استخدام العامية، لكي يتمكن المفكر والأديب من التعبير عن أفكاره بشكل أكثر وضوحاً، بل وضع الرجل كتاباً عام (١٨٨٠)، دعا فيه إلى أهمية استخدام العامية بدلاً من الفصحى لصعوبتها.

ويبدو أن بعض المثقفين قد شجعتهم الفكرة، إلى درجة أن مثقفاً كبيراً مثل سلامة موسى كتب قائلا: اللغة العامية تفضُل الفصحى وتؤدي الأغراض الأدبية والفكرية أكثر منها. وقد ظهر فريق آخر داعياً إلى استخدام الفصحى، متهماً العامية بأنها خطر على الفكر والأدب، وهو إسماعيل مظهر الذي رفض استخدام العامية، التي قال بأنها ستحيل حياتنا الثقافية إلى فوضى، وقد شن هجوماً قاسياً على الداعين لاستخدام العامية، متهماً إياهم بالعجز والفشل، وعدم القدرة على استيعاب اللغة العربية بقواعدها وسياقاتها التاريخية والاجتماعية.

على الرغم من أن المعركة قد اتسعت بين الفريقين خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، إلى درجة أن طالب بعضهم بتغيير الحروف العربية إلى اللاتينية، نظراً لصعوبة قراءتها بطريقة ميسرة، وقد وصل الأمر إلى درجة أن رجلاً مثل عبدالعزيز فهمي باشا، قد اعتبر أن حروف اللغة العربية من بين أسباب تأخر الشرقيين، بسبب صعوبة قواعدها.

وقتها احتدمت المعركة بين جماعة المثقفين، ولعلها لاتزال قائمة حتى اليوم، لا أعتقد أن ثمة تناقضاً بين الكتابة بالفصحى وبين استخدام العامية، سواء في الكتابة أو الدراما، وليس من اللائق القول، بأن مستخدمي العامية جماعة من الجهلاء، كما قال إسماعيل مظهر، ولا الداعين لاستخدام العربية كلغة فصحى صالحة للكتابة والدراما، وحتى الحوارات

بين الناس بأنهم متقعرون ومنغلقون لا يعنيهم المحتوى بقدر عنايتهم بالشكل.

لم يحدث أن زاحمت العامية الفصحى، بل بقيت الفصحى لغة الأدب والدراسة والنشر، ولم يستعص فهم محتواها حتى على أنصاف المثقفين، وفي الوقت ذاته فقد بقيت العامية لغة شائعة في التخاطب بين الناس، فضلاً عن شيوع استخدامها في الدراما الإذاعية والتلفزيونية والسينما، وبسبب سهولة استخدامها، فقد فتحت المجال أمام بعض الأعمال الأدبية، التي أتاحت لأصحابها إمكانية نشر أعمالهم من قبيل كتابة المذكرات الشخصية التي شكلت ظاهرة في النصف الأول من القرن العشرين، والكثير منها قد كتبه أناس لا خبرة لهم بالقراءة ولا بالكتابة، مثل (مذكرات عربجي)، و(مذكرات نشال)، و(مذكرات فتوة)، وهو الكتاب الذي يمثل حالة فريدة في مجال كتابة المذكرات الشخصية، فصاحب المذكرات لديه خبرة هائلة في عالم (الفتونة)، التي أثارت اهتمام الناس في أحياء القاهرة وكافة المدن المصرية . وقد تناول هذه الظاهرة الأديب العالمي نجيب محفوظ، في بعض أعماله، فضلاً عن الأعمال السينمائية التي تناولت نماذج من هذا العالم الغريب، خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهو عالم يزخر بالحكايات والصراعات التي ينتهي الأمر بها إلى تنصيب رجل (فتوة)، بعد أن يكون قد أجهز على خصومه من الفتوات الآخرين. هي دراما إنسانية غاية في الغرابة، وتمتلك كل مقومات التشويق.

كان المرحوم صلاح عيسى مغرماً بهذا النوع من الحكايات، التي شكلت عالم من المتعة، خصوصاً أن صاحب المذكرات يوسف أبو حجاج، قد أملى تجربته في عالم الفتونة على صاحب جريدة (لسان الشعب) المرحوم حسني يوسف، وقد نشرها على حلقات أسبوعية، ثم استهوته فكرة جمع هذه الحلقات في كتاب صدر عام (١٩٢٧)، وقد نشر نشراً محدوداً كما كانت عادة كثير من الكتب.

وخلال تجول صلاح عيسى (١٩٣٩-٢٠١٧) بداية سبعينيات القرن الماضي على سور الأزبكية الشهير، الذي تخصص في بيع الكتب القديمة يكتشف صلاح عيسى هذا العمل الفني والأدبي الرفيع، ولم يكتف بنشره فقط بل عمل له تحقيقاً علمياً فريداً، خصوصاً أن كثيراً من مفردات اللغة ومصطلحاتها قد انتهت، ولم تعد قائمة حتى في الأوساط الشعبية، كما أن مفردات اللغة التي كان يستخدمها الفتوات في منازلهم وفي حياتهم الاجتماعية وفي المقاهي لم تعد مألوفة حتى عند الطبقات الشعبية، لذا بذل المرحوم صلاح عيسى جهداً كبيراً في تحقيق هذا الكتاب، الذي تأخر في نشره إلى بداية هذا العام (٢٠١٩).

في مجال المقارنة بين اللغة العامية والفصحى، يمكن الوقوف على هذا العمل الفني الفريد، الذي لم يكن باستطاعة روائي أو حتى كاتب سيناريو، أن يقف على تفاصيل حياة هذه الجماعة، إلا من خلال شهادة الرجل على نفسه، من خلال تجربته وطفولته وتفاصيل غنية من عالم الفتونة بجرائمه وأخلاقياته، لذا عاش صاحب المذكرات (المعلم يوسف أبو حجاج) حياة قاسية أمضى معظمها في السجون، ولم يكتشف جرم خطئه إلا في نهاية الستينيات من عمره، لذا قرر في الحقبة المتأخرة من عمره أن يعود إلى مهنته التي ورثها عن والده (قصاباً) فيحظى بمحبة الناس وتقديرهم. وقد أدرك أهمية أن يقدم تجربته للناس، وهو لا يعرف القراءة والكتابة.

كانت أمانة كاتب المذكرات، أن اقتصر دوره على نقل شهادة صاحب المذكرات بعاميتها وقفشاتها الفكاهية الساخرة، وهو سرد موغل في العامية التي اعتادت هذه الجماعات من أبناء الحارات القديمة أن يتحدثوا بها، بل كان لكل أرباب حرفة من قبيل القصابين والحدادين والبنائين مفردات خاصة بهم.

لا أعتقد أن استخدام الفصحى وإعادة صياغة هذه المذكرات كان مناسباً، ولم يحدث أن أضيرت الفصحى من العامية، فلكل منهما مجاله وطريقة استخدامه، ولا يمكن القول بطغيان الفصحى على العامية، كما أنه ليس من المناسب طغيان العامية على الفصحى.

ولا يمكن القول بالإجهاز على العامية، خصوصاً في الأعمال الأدبية والدرامية، فهي وسيلتنا لحفظ الكثير من مأثوراتنا الشعبية والأدبية والتاريخية، كل ذلك يعد إثراء للثقافة العربية، ولعل مذكرات فتوة (يوسف أبو حجاج) التي أملاها على محرر صحيفة لسان الشعب (حسني يوسف)، قد جاءت تعبيراً عن مجتمع يموج حركة وعنفاً وقسوة أحياناً، ومحبة وحياة هائلة في أحياناً أخرى.

لايزال الجدل قائماً في الحياة الثقافية بشأن استخدام العامية والفصحى

هناك مبالغة من مخاطر الكتابة بالعامية كلغة تخاطب فهي لم تشكل أي خطر على الفصحى

بعض الكتاب انحازوا إلى العامية وبعضهم الآخر للفصحى وكالوا الاتهامات لبعضهم بعضاً

في جميع الحالات المجال لايزال متسعاً وغنياً ورحباً لاستخدام اللغتين في مجالات الإبداع المختلفة

تدوين الحضارة الإنسانية

كتابات الرحالة.. مسيرة تاريخية





حواس محمود

عندما أدرك الإنسان أنه لا غنى له عن تدوين مسيرته الحضارية، نشأ ما اصطلح عليه (المعرفة التاريخية)، ومن ثم نشأ علم التاريخ في محاولة لكشف غموض الماضي وتطور المسيرة البشرية، ومنذ أن أدرك الإنسان واكتشف أن العالم الذي يعيش فيه مترامي الأطراف، متنوع الثقافات والحضارات، غني في تقاليد أقوامه وغرائب طبائع شعوبه، كان عليه أن يرتحل ليكتشف ذلك كله، يدفعه فضول المعرفة وطلب العلم حيناً، وشوق المغامرة والسفر لرؤية بقاع جديدة حيناً آخر.

عندما اكتشف الإنسان عالمه المترامي الأطراف اختار أن يرتحل ليكتشف تنوع الثقافات الإنسانية



الكتاب الحالي (كتابات الرحالة مصدر تاريخي) لمؤلفه د.علي عفيفي غازي- إصدار المجلة العربية، يسلط الضوء على كتابات الرحالة التي أضحت فيما بعد أدباً مستقلاً بذاته، يتميز عن غيره من الآداب الأخرى.

بعد أن يعرج المؤلف على بعض التعريفات عن الرحلة (منها تعريف دائرة المعارف الإسلامية) يصل إلى استنتاج إجماع التعريفات على أن الرحلة في جوهرها حركة وانتقال سعياً وراء هدف قد يتحقق، لكنها في كلتا الحالتين خبرات، وأياً كان الغرض منها فإنها سلوك إنساني حضاري يؤتي ثماره النافعة على الفرد وعلى الجماعة، فليس الشخص بعد الرحلة هو نفسه قبلها، وليست الجماعة بعد الرحلة هي ما كانت عليه قبلها، والحركة مكون أساسي من مكونات الإنسان، لأنها (دليل الحياة والسكون من دلالات الموت).

ويستخدم مصطلح (الرحالة) للإشارة إلى فرد يرتحل من منطقة إلى أخرى ثم يعود إلى وطنه بسجلات لمغامراته وبملاحظات ودراسات وانطباعات عن الأراضي التي كان فيها، وقد تكون سجلات الرحالة في صورة يوميات ودراسات جغرافية وخرائط، أو ملاحظات أنثروبولوجية، أو ملاحظات ثقافية أو شخصية أو انطباعات بصرية، أو أي شكل من أشكال التعبير الفني، مثل الرسم أو التصوير الفوتوغرافي.

ويشير المؤلف إلى ضرورة توافر صفتين في أدب الرحلة وهما: (أن يكون من يكتب عن الرحلات رجل بطبعه محب للرحلات، وأن يكتب بالأسلوب الذي يجعل وصفه للرحلة يعكس روح الرحلة والرغبة الشديدة التي تتملكه للقيام بها).

وتأتي أهمية أدب الرحلة من أنه يصور تأثر الكاتب بعالم جديد لم يألفه، والانطباعات التي تركها في نفسه، وحيواناته ومشاهده الطبيعية وآثاره، فالرحلة إذاً ليست سوى تجربة إنسانية حية يتمرس بها فيخرج منها أكثر فهماً وأصدق ملاحظة وأغنى ثقافة وأعمق تأملاً.

وبحسب المؤلف، فإن الرحلة يحركها ويخرجها شيئان: دوافع ذاتية، وأسباب عامة، الدوافع الذاتية هي الأساس الذي تبنى عليه الرحلة، ثم تأتي الأسباب الظاهرية والعامة لتكون مبرراً مقبولاً للقيام بهذه الرحلة، وتتعدد الدوافع التي تحمس الإنسان للرحلات، وتختلف من شخص لآخر، ومن قوم لقوم ومن عهد لعهد، إلا أنها عند الرحالة المسلمين في الأغلب لا تخرج عن أن تكون دوافع دينية: كأن يرتحل إلى الأماكن المقدسة تلبية لنداء الرحمن وتوبةً وتطهيراً للنفس



د. علي عفيفي غازي

ليس الشخص بعد الرحلة هو نفسه قبلها لأن جوهر الرحلة الحركة والانتقال والمعرفة

قد تكون سجلات الرحالة في صور أو خرائط أو ملاحظات أو انطباعات أو كتب



رسم تخيلي لـ (ابن بطوطة)

من دنس الذنوب، كفرض الحج على المؤمنين في الإسلام. ولا ننسى أن مصطلح (الرحلات الحجازية) بات من المصطلحات المتعارف عليها في الآداب العالمية، خاصة الآداب الإسلامية، حيث رحل الناس لزيارة مهبط الوحي، ولقوا في ذلك الكثير من المصاعب، وتحملوها راضين ومسرورين.

دوافع علمية: هناك من رحل في طلب العلم حيث مراكزه المضيئة، وقد شجع الإسلام طلب العلم، وحث عليه، وحض الرسول صلى الله عليه وسلم على طلب العلم ولو في الصين.

أما الدوافع السياسية، كالوفود والسفارات التي يبعث بها الملوك والحكام إلى ملوك وحكام الدول الأخرى لتبادل الرأي، وتوطيد العلاقات، أو لمناقشة شؤون الحرب والسلام، أو تمهيداً لفتح أو غزو.. وفي الإطار الرسمي دعت الحاجة إلى تنظيم علاقات الدولة بالولايات التابعة لها إلى إرسال الرسل والاهتمام بشؤون البريد، وتكليف العمال بجمع الجزية والخراج.

وهناك الدوافع السياحية والثقافية التي تصدر عن الرغبة في الطواف والسفر لذاته، ومن التنقل وتغيير الأجواء والمناظر، وتجديد الدماء بالمشاهدة والمغامرة، ومعرفة الجديد من خلق الطبيعة والبشر، واكتساب الخبرة بالمسالك والطبائع للترويح عن النفس تارة، وإشباع الفضول المعرفي تارة أخرى، وقد تكون للتعرف إلى المعالم الشهيرة، كالآثار والمنارات والأبراج أو الكهوف والغرائب والعجائب، وهي الوسيلة المثلى لاكتشاف الجغرافيا والتاريخ معاً.

وأيضاً الدوافع الاقتصادية للتجارة وتبادل السلع وطلباً للربح والثراء، أو لفتح أسواق جديدة لمنتجات محلية، أو هرباً من الغلاء وسعياً وراء الرخص واليسر والوفرة. وكان التجار يحملون مع بضائعهم ثقافاتهم ومعتقداتهم وعادات وأعراف بلدانهم.

وكذلك هناك الدوافع الصحية، كالسفر للعلاج أو الاستشفاء، أو إراحة النفس من العناء وتخليصها من الكدر، وقد يكون هرباً من وباء أو طاعون أو تلوث.

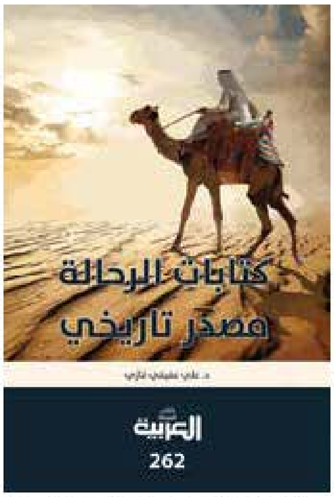
وهناك دوافع أخرى للارتحال: كالسخط على الأحوال وضيق العيش أو الهروب من عقوبة أو الجهاد في سبيل الله، والبحث عن المعرفة الجغرافية أو طلباً للرزق حين تضيق بهم أرضهم، أو من أجل التعرف إلى حدود البلدان المجاورة لهم.

وقد لعب الاستشراق دوراً مهماً وفاعلاً في دفع عدد كبير من الرحالة لزيارة الشرق، بغية دراسة واقعه السياسي والاقتصادي والديني والثقافي والآثاري.. وتعتبر كتابات الرحالة جزءاً لا يتجزأ من نشاط الاستشراق، وآثار المستشرقين تعتبر حلقة مهمة من تراث الإمبراطوريات المستعمرة، التي كانت ترغب بتوطين نفسها في المستعمرات أطول مدة ممكنة، ولما ازداد رخاء أوروبا عندما تدفقت عليها خيرات مستعمراتها، اتسعت آفاق العلم وازدادت الرغبة في المعرفة، فنشطت حركة الاستشراق في كثير من البلاد الأوروبية، وتوجهت عنايتهم إلى دراسة التراث العربي وأحوال العرب وبلادهم وتاريخهم وآدابهم.

ويرى المؤلف أن نص الرحالة وثيقة تاريخية مهمة، يستفيد منها المؤرخ ودارس التاريخ، فقد يتحدث الرحالة عن المعالم التاريخية التي زارها ويدون الأحداث التي عايشها عن قرب أو سمع عنها، ويصور الجوانب العمرانية للبلدان التي يمر بها أو يقيم بها مدة من الزمن، ويتعرض للعادات والتقاليد التي عاينها، ويتكلم عن أمور تتعلق بالجانب السياسي والدبلوماسي، وغيرهما من الجوانب التي تشكل مادة صعبة لدارسي التاريخ.



لوحة استشراقية عن الجزائر



كتاب (كتابات الرحالة مصدر تاريخي)

دوافع ذاتية وعامة وراء الترحال منها العلمية والسياسية والسياحية والثقافية والدينية

الاستشراق لعب دوراً مهماً في معرفة التراث العربي وأحوال بلادنا وتاريخنا وآدابنا



تطل علينا بذاكرتها التاريخية

مكناس.. يعبرها الزمن مطرزاً بالجمال



عامر الدبك

هناك في قلب شمالي المغرب العربي، في موقع استراتيجي تلتقي فيه الطرق التجارية، تطل بتاريخها وحضارتها، بماضيها وحاضرها، وكأنما التاريخ فيها يبسط كفيه فتنهض تلك المعالم والمآثر التاريخية التي شكلت ذاكرة التاريخ في ذاكرة الجغرافيا، أسوار وأبراج وقصور ودور، مساجد ومآذن وزوايا وأزقة، يتجول فيها التاريخ كما الكائن، لأنها دلائل موشومة في ألواح الزمن، فحُقّ لها أن تدرج في قائمة التراث العالمي والإنساني، لأنها أيقونة في الزمان والمكان.

> موقع استراتيجي تلتقي فيه الطرق التجارية في قلب شمالي المغرب العربي



بسط لها سهل (سايس) الخصب خضرته وبساتينه، وأحاطت بها جبال الأطلسي وزرهون، كسور طبيعي شاهق كتاريخها وحضارتها، لتبسط أرضها لكل من يمم وجهه ووجهته إليها، يمتع روحه وقلبه قبل عينيه، بتلك المدينة المسكونة بإرث وطقوس وسحر وخيال.

مكناس، الإسماعيلية، باريس المغرب العربي، أسماء سميت بها ولكل اسم دلالته وذاكرته، وطقوسه، فاسم مكناس قيل يعود إلى كلمة (الكناس) التي تعني في اللغة العربية الفصحى المجال الطبيعي الخصب، الذي ترعى فيه الغزلان، وهذا التفسير منسجم مع طبيعتها وسهلها، وخصوبتها، وإن كان ثمة تفسير آخر بنسبة هذا الاسم إلى قبيلة مكناسة الأمازيغية، بدلالة وجود مناطق أخرى في الجزائر وتونس وليبيا تحمل اسم مكناس أو مكناسة.

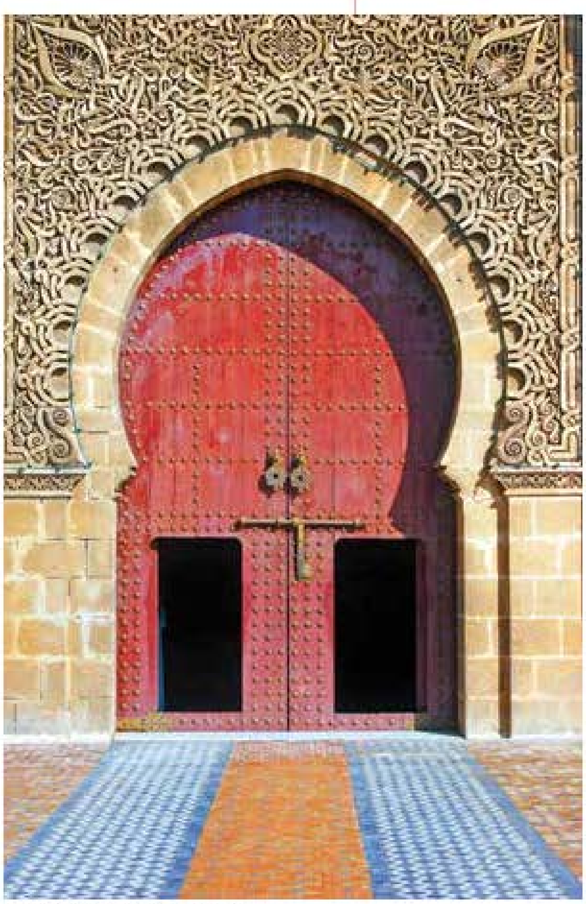
أما الإسماعيلية فلا خلاف في تأويله، نسبة إلى من هيأ لها هذا السحر وهذا الجمال، السلطان المولى إسماعيل، حيث بلغ الاهتمام بها أقصى حدوده، وغاياته، حيث أرادها مدينة تنافس المدن الأوروبية، خاصة باريس، فشيد فيها مآثر مازالت خالدة في ذاكرة الزمن، من قصور فخمة داخل قصبتها! قيل وصلت إلى خمسين قصراً، كل قصر بمسجد وحمامه وميضأته ولا يفتقر لغيره، كما سوّرها بأسوار شاهقة وبروج دفاعية عالية، وبسط فيها حدائق ومسطحات مائية واسعة، حتى قيل عنها باريس المغرب العربي وهذا هو سر اسمها الثالث.

لذلك اتخذها السلطان إسماعيل عاصمته الإدارية والاقتصادية والروحية منذ عام (١٦٧٢ حتى ١٧٢٧) فكانت منذ نشأتها الأولى أيقونة معمارية إفريقية ومتوسطية، مدهشة وحتى الآن، فمن يتنسم هواءها تتسلل إلى روحه رائحة ذلك التاريخ، كما يصغي إلى همسات من غابوا فيها حباً، ومن غابوا عنها، وليلمح ببصيرة القلب دهشة المكان وهو يشمخ بين الأمكنة.

مكناس مدينة لا تفتح أبوابها إلا لعاشق ومحب ومسكون بجمالها. ومن أبوابها المشهورة: باب الخميس المقام سنة (١٩٧٣)، وباب الجامع المشيد سنة (١٦٧٨)، وباب بريمة، وباب السيبة، وباب الجديد، وباب البردعيين المشيدة سنة (١٦٩٥)، وباب المنصور الذي يقع شرق المدينة القديمة لمكناس، ويشرف على ساحة الهديم، أضخم الأبواب بالمدينة، وأجملها في العالم العربي، يعد تحفة معمارية إسلامية، بزخرفته

أدرجت في قائمة التراث العالمي لمعالمها ومآثرها التاريخية

أرادها السلطان إسماعيل أن تنافس المدن الأوروبية



مسجد السلطان مولاي إسماعيل

اتخذها السلطان إسماعيل عاصمته الإدارية والاقتصادية والروحية منذ عام (١٦٧٢) ميلادي

«مكناس» تعني في اللغة العربية المجال الطبيعي الذي ترعى فيه الغزلان



من شوارع مدينة مكناس التاريخية

ونقوشه العجيبة المستوحاة من فن الزخرفة الإسلامية، ذات الأشكال الهندسية المتنوعة، كالمعينات والمجادل المزهرية وزخرفات نباتية، ونقوش كتابية بحروف نسخية. شيد هذا الصرح العظيم السلطان إسماعيل، في أواخر القرن السابع عشر، ثم قام ابنه المولى عبدالله بترميمه وزخرفته سنة (١٧٣٢). وقد اتخذت صورة الباب كشعار لسنة الدولة المغربية بفرنسا . يتميز باب المنصور عن بقية أبواب البلاد بمخططه المبتكر، والمساحة التي خصصت لبنائه، وعناصره المعمارية، وتنوع مواده وكثافة ووفرة تزييناته، حيث يصل ارتفاعه إلى (١٦) متراً تقريباً، وتتألف الواجهة الخارجية للباب من فتحة مركزية مكونة من عقد نصف دائري، يصل ارتفاعه إلى (٨) أمتار، يتربع على جانبيه برجان مربعان يضمان عمودين من الرخام الأبيض.

وجاء في كتاب «إتحاف أعلام الناس، بجمال أخبار حاضرة مكناس» لابن زيدان عبد الرحمن بن محمد السجلماسي، في وصف هذا الباب المسمى قديماً بباب القصبة الإسماعيلية: وهذا الباب أبت الأقطار المغربية الا أن تعززه بثان، فهو وحيد الحسن بين أترابه، فليس غريباً أن يصبح هذا المعلم العريق رمزاً لمدينة مكناس، يستدل به عليها ويستدل بها عليه.



فولوبيليس مدينة أمازيغية بالقرب من مدينة مكناس

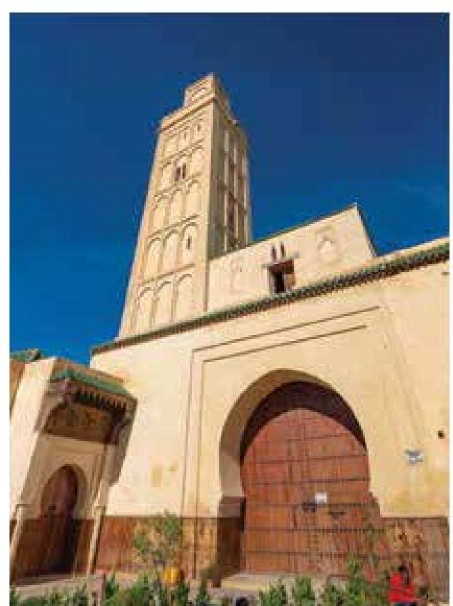


باب المنصور

ومن معالم مكناس الأثرية، التي تشهد على عراقة تاريخها صهريج السواني : الذي كان يستعمل قديماً كمخزن للحبوب والمواد الغذائية ، حيث تم تحويله إلى خزان مياه كبير في بداية القرن التاسع عشر، فهو بمثابة بحيرة كبيرة تتجمع فيها المياه الجارية إليها من السواني (القنوات) الطينية الواقعة تحت أروقة مخازن الحبوب (الهري) المجاورة، أما ساحة الهديم ؛ فتعدّ من أشهر الساحات التاريخية بالمملكة المغربية على مقربة من باب المنصور وكانت تحتضن كل الأنشطة التجارية والثقافية والدينية، ومازالت حتى الآن مكاناً يجتمع فيه الناس والشيوخ لسرد الطرائف وتبادل الأحاديث والأقاويل.

ويشمخ القصر الملكي كشاهد على المنجزات التي أنجزها السلطان إسماعيل في بداية القرن (١٨)، إلى جانب القصور الأخرى كقصر المحنشة، والدار الكبيرة، وستينية، وقصر الدار البيضاء، وقصر المنصور، ويغلب على هذا القصر طابع العمارة العسكرية. وقد تحول ، لما له من خصوصية وتفرد في الهندسة والبناء ، الى مزار سياحي دالٍ على علامات حضارية فارقة ميزت الحضارة المغربية ،كما أصبح هذا القصر من أهم القلاع العسكرية التي تميزت بها مكناس.

وكما أن الأمكنة شواهد على الكائن الذي أبدعها، ورتب لها وجودها، كذلك يمكن أن يصبح جزءاً منها، ليتحد الكائن والمكان



مسجد باب بردعين

كدليل على وجودهما في ذاكرة الزمان، وبهذا المعنى تحتضن مدينة مكناس ضريح المولى اسماعيل، الذي يقع بالقرب من باب المنصور، أسسه ابن المولى إسماعيل الملقب بالذهبي، وهو يضم رفات ثلاثة ملوك هم : المولى إسماعيل ، وباني الضريح أحمد الذهبي ، ومصلح الضريح المولى عبدالرحمن بن هشام، وإلى جانب هؤلاء قبر السيدة خناثة زوجة المولى إسماعيل ، ويعتبر هذا الضريح معلماً أثرياً بارزاً من معالم مدينة مكناس، سواء بنقوشه المختلفة أو بنافوراته المتقنة بهندسة عربية إسلامية دالة على روعة الفن المعماري الإسلامي.

وحين نقلب صفحات التاريخ في مدينة مكناس بأصابع الحاضر، نستقرئ أسماء من كان لهم حضور في معالم تلك الحضارة، فتشير تلك الصفحات إلى أعلام في الفكر والأدب والعلم والسياسة من أشهرهم أبو عبدالله محمد بن عبد الوهاب بن عثمان المكناسي، وهو رحالة ومؤرخ ووزير وسفير مغربي في إسبانيا توفي سنة (١٧٩٩م) وكذلك العلامة عبدالرحمن بن زيدان، والشاعر الزجال سيدي عبدالرحمن المجدوب.

مكناس المدينة التي أبدعتها الطبيعة من فطرة ذاكرتها، فكانت عذبة الصورة والتشكيل والمعنى كماء نهرها (بو فكران)، الذي يعبر بعذوبته بين ماضيها وحاضرها بين القديم والمعاصر، وكأنه يتيح للمدينة القديمة والجديدة أن تتشاركا ببساطة الماء، ليعبر الزمن بينهما مبللاً بأجمل المعاني.

يتحد فيها الكائن بالمكان كدليل على وجودهما في ذاكرة الزمان

تتميز بوجود ذاكرة تاريخية من خلال أسوارها وأبراجها وقصورها ومساجدها وزواياها وأزقتها



حزامة حبايب

الكتب..

وتجليات محبيها

من بين كل تجليّات الحبّ ودرجاته التي يختبرُها الإنسان من الهوى فالصبوة والشّغف والوَجْد، وهكذا تورُّطاً مضطرِداً حتى بلوغ الدرجة القصوى الهيام، فإن ثمّة حُبّاً تنصهرُ فيه كلُّ درجات الحبّ التي اخترعتها لغة العرب: هو حبٌّ يخطف القلب، يقبضُ على الجوارح، يُسيِّرُ الروح، وينقاد في أثره العقل مأخوذاً، مسحوراً، ذاهلاً، دائخاً، منغمساً فيه كُلاً كاملاً، مكتفياً به عالماً حُرّاً شاسعاً لا يساويه عالم، وحُبّاً ما بعده حبّ. وخلافاً لكل أنواع الحب، فهو حبٌّ لا يخذلنا، لا يخوننا، لا يكسر أفئدتنا، ولا يتخلى عنا! إنه حبّ الكتب: أعظم الحب، وأشقاه.

نعم، هو أشقى أنواع الحب، ذلك أنه كلما امتلأنا به تعاظم توقُنا له، وكلما اعتقدنا أننا شبعنا منه تضاعف نهمُنا، وكلما أضاء نفقاً في الذات انشقّت أنفاقٌ أخرى في ظلماتنا، تتوخّى نور المعرفة، وتتحرّى الاشتعال بأسرار الحكمة وسحر القصص والتماعة القصائد، حتى لكأنّ كُتب البشرية كلها لا تكفينا.

منذ أن أصبحت المعرفةُ حقّاً من حقوق الإنسان، وقيمةً جوهرية في متناول العامة بفضل أعظم اختراع عرفته البشرية، وهو (المطبعة)، في القرن الخامس عشر، باتت الكتب متوافرةً بكميات كبيرة وبأسعار معقولة نسبياً، ولم تعد معارف البشرية أسيرة المجلدات المذهبة والمخطوطات النادرة والصحائف الثمينة الموصدة في خزائن القصور والقلاع والكاتدرائيات ومكتبات النخبة. وفي الوقت الذي قطع فيه الكتابُ رحلةً طويلةً ومضنية على مدى مئات السنين؛ فتنمّق بكل هيئات الحروف، وارتدى كل أنواع الورق، وطوى كل أشكال العلوم والمعارف، تطور في الأثناء القارئ: القارئ العابر، والقارئ المكرّس، القارئ الملول، والقارئ الشغوف، والقارئ الزائر، والقارئ المقيم في الكتاب، والقارئ الدارس المتأمل المتفحّص المتعمّق، والقارئ الخفيف الذي يكتفي بالتخويض في سطح الأشياء.

ومن وسط معشر القرّاء من كل المشارب والأمزجة والأهواء، يحق لنا أن نحتفي بأقلية مخلصة هي (مُحبّو الكتب) الأصلاء، وأنا منهم.

في أوائل القرن التاسع عشر دخل مصطلح (بيبليوفايل) Bibliophile اللغة الإنجليزية (مستخدم أيضاً في لغات أخرى، وإن بتنويعات مختلفة). وهو مصطلح يوناني الأصل، يتألف من شقّين: (بيبليون) Biblion (أي كتب)، و(فيلوس) philos (أي المحب)، ويعني (مُحِبّ

> أشهر مجانين الكتب (ستيفن بلومبيرغ) الذي ملك (٢٣٦٠٠) كتاب ومخطوطة بلغت قيمتها أكثر من خمسة ملايين دولار

الكتب)، ومن هذا المصطلح تخلَّق مصطلح (بيبليوفيليا) أي (حبّ الكتب)، وبات وصف (البيبليوفايل) لصيقاً بجماعة من القراء وجامعي الكتب، ممن سحرهم الكتاب.

وبما أنني أعتبر نفسي من (البيبليوفايليين) المخلصين، فإن (مُحِبّ الكتب) الأصيل هو الذي يعشق كل ما له علاقة بالكتاب، قراءةً واقتناءً، هو يقرأ دون انقطاع، وغالباً ما ينحاز إلى قراءات بعينها، أو قد يهوى جمع كتب ضمن مجالات واهتمامات خاصة. بالنسبة له، فإن عالم الكتب هو جنّته، التي لا يودُّ أن يغادرها مهما حصل، تراه ما إن يدخل مكتبة، حتى ترفرف روحه بين رفوف الكتب، وينتعش قلبه لرائحة أكداس المجلدات، فتتّقد فيه تلك الرغبة لاكتشاف احتمالات العناوين، وتفقُّد عتبات النصوص، والإبحار في لُجّ المعارف.

ومُحِبُّ الكتب يغتبطُ حين يقع على كتاب يفتنه أيّما فتنة، فلا يتركه قبل أن يطوي الصفحةَ الأخيرةَ منه، مغالباً النعاس والإعياء، وقد يختلط عليه الليل والنهار، وتتخدّر أطرافه، ويفقد إحساسه بزمانه ومكانه، ذلك أن لا زمن يغلب زمن الكتاب، ولا عالم مهماً كان كبيراً يمكن أن يكون أكبر من ذاك العالم القابع بين دفتي كتاب. هناك من يميل إلى الخلط بين مصطلحي (البيبليوفيليا، والبيبليومانيا)؛ فالأخير شكل من أشكال الاضطراب النفسي أو أحد أشكال (الوسواس القهري)، وهو يشير إلى الهوس المرضي بجمع الكتب؛ بل إن المهووس بالكتب، يصل إلى مرحلة يجد نفسه فيها لاهثاً وراء أي كتاب، حتى وإن لم ينطوِ على قيمة معرفية، ولا تعود القراءة هنا غايةً بقدر مراكمة أكوام وأكوام من الكتب، يصبح الشخص أسيراً لها على نحو مرضي، فلا هو قادر على التوقف عن جمع الكتب، ولا هو قادر على التخلص من كتب لا قيمة لها، ولا هو قارئ.

ولا يعدُّ الهوس بالكتب ظاهرةً مرضيةً حديثة. ثمة مصادر تشير إلى أن المصطلح، بمعناه الذي يشي بشكل من أشكال الهوس أو الجنون قد رُصد أول مرة عام (١٧٣٤)، في مذكرات لجامع كتب إنجليزي شهير يُدعى توماس هيرن أقرّ بينه وبين نفسه بأنه ربما دفع مبلغاً طائلاً من المال في شراء كتب على نحو قد يجعله يبدو بأنه يعاني شكلاً من أشكال البيبليومانيا (بمعنى الهوس الخفيف). وتطاير مصطلح (بيبليومانيا) هنا وهناك دون تأطير واضح، قبل أن يكتسب في العام (١٨٠٩) معناه المتداول اليوم رسمياً من خلال كتاب بعنوان (بيبليومانيا، أو جنون الكتب) وضعه المؤلف البيبليوغرافي الإنجليزي توماس ديبدن، وصف فيه الهوس بالكتب كشكل من أشكال الاضطراب العصبي، مطلقاً عليه (مرض الكتب).

ولعلَّ أشهر مجانين الكتب في التاريخ الحديث الأمريكي هو ستيفن بلومبيرغ، أو (لص الكتب) كما يعرف، حيث باتت حكايته مرجعاً في تصنيف أقصى درجات الهوس المرضي بالكتب. جمع بلومبيرغ أكثر من (٢٣٦٠٠) كتاب، ليس من حرّ ماله وإنما من مال الآخرين! فقد سرق ثروته من الكتب من (٣٢٧) مكتبة ومتحفاً. ونجح بلومبيرغ في الهرب من العدالة ومراوغة رجال الشرطة لسنوات، لدرجة أن وكالة التحقيقات الفيدرالية رصدت مكافأة سخيّة لمن يساعد في القبض عليه، فوشى به أقرب أصدقائه، واعتقلته الشرطة في العام (١٩٩٠). وقد قُدرت قيمة الكتب التي سرقها يومها، ومن بينها مخطوطات نادرة، بأكثر من خمسة ملايين دولار. سُجن بلومبيرغ لبضع سنوات، وما إن أُطلق سراحه حتى عاد إلى هوسه غير القابل للشفاء!

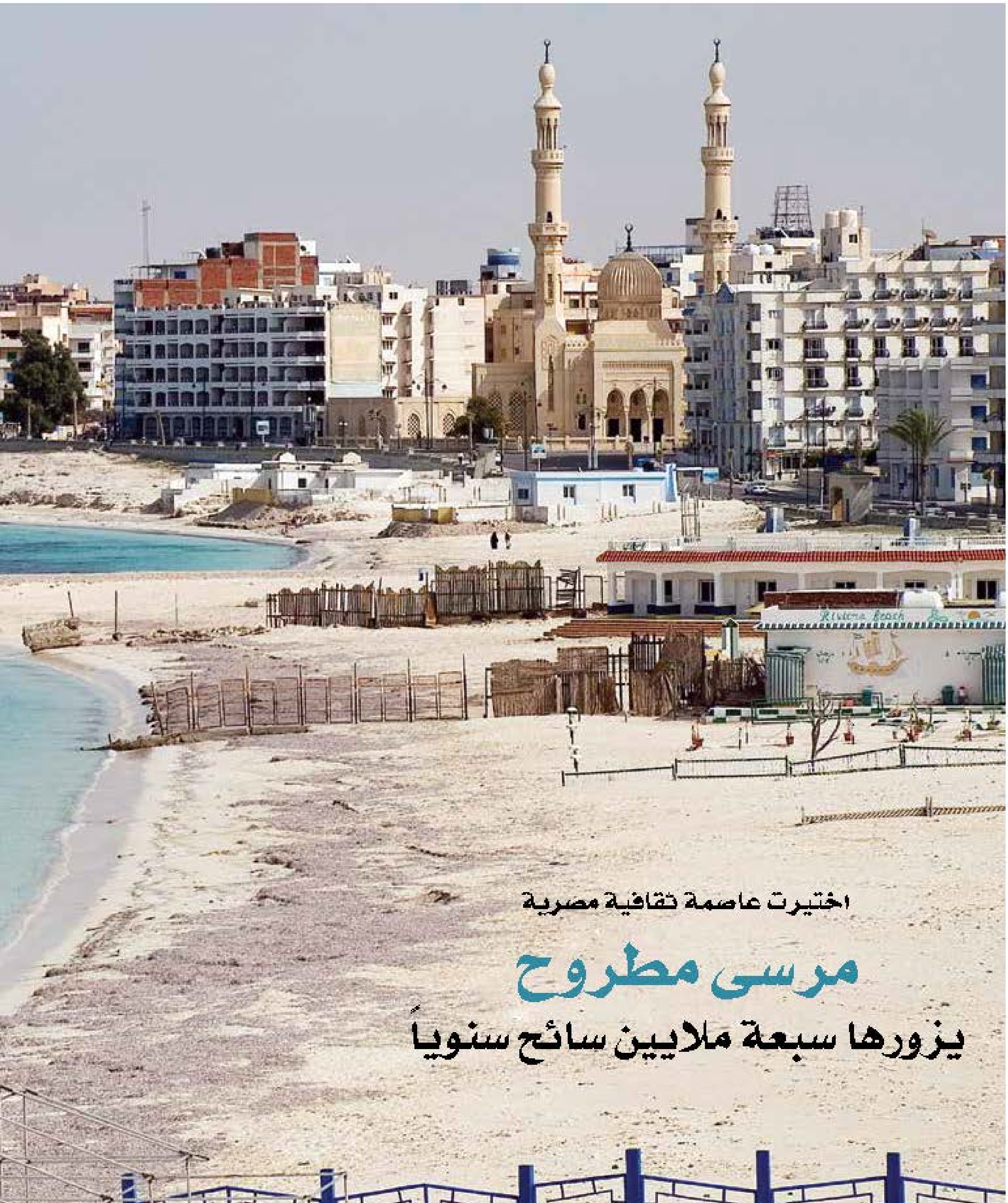
قد يكون هناك خطٌّ واهٍ بين (البيبليوفيليا، والبيبليومانيا)، بين الحب الجميل الأصيل وبين الهوس المرضي؛ فمُحِبّ الكتب قد يشتري أكثر من حاجته من الكتب، وما يفيض عن سعة وقته وبيته، وقد تتضخّم مكتبته مع الوقت، مدركاً بأنه قد لا يتمكن من قراءة محتواها كله من الكتب، لكنه مع ذلك يأنس بها وبوجودها حوله، تطوّقه، كأن بها تصونه وتعدُّه بشغفٍ متواصل ومخزونٍ لا ينضب من الحب.

شخصياً، هذا حبٌّ لا أريد أن أبرأ منه.

حب الكتب.. أشقى أنواعه أننا لا نشبع أو نكتفي منه وكلما امتلأنا به تعاظم توقنا إليه

باتت الكتب متوافرة للجميع منذ اختراع المطبعة في القرن الخامس عشر

دخل مصطلح (محب الكتب) في القرن التاسع عشر وأصبح لصيقاً بالقراء وجامعي الكتب ممن سحرهم الكتاب



اختيرت عاصمة ثقافية مصرية

مرسى مطروح

يزورها سبعة ملايين سائح سنوياً



أشرف عزت

جميلة الجميلات ومقصد كل من يخفق قلبه للجمال ويرى في مرسى مطروح شيئاً جميلاً، حيث تجد في استقبالك رمالاً بيضاء تنافس مياهاً نقية تحاكي لون الفيروز، وأمواجاً حانية تداعب الشواطئ، وكأنك على جنة الله في أرضه، فتنسى وعناء السفر في رحلة تمتد لأكثر من (٤٥٠) كيلومتراً، مودعاً قاهرة المعز، مستقبلاً مطروح التي لا تنام صيفاً ولا شتاء، تناجي البحر القابع داخل خليج دائري كبير تحميه سلسلة من الصخور.

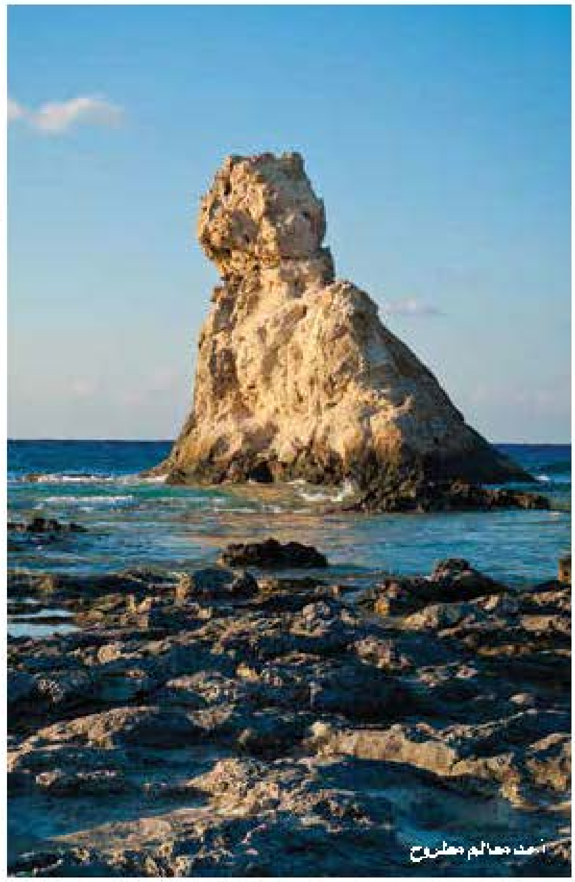


مطروح التي تسر الناظرين إليها عبر التاريخ؛ فهذه الملكة كليوباترا التي كانت تسبح هناك فوهبتها تمثال وشاطئ كليوباترا، وحتى ليلى مراد التي غنت (يا ساكني مطروح جنية في بحركم)، تاركة حق الملكية الفكرية لصخرة شاطئ الغرام التي سميت على اسمها، لتنافس بقوة صخرة عجيبة أعجوبة العالم في شاطئ يقطعون آلاف الأميال من أنحاء العالم للوصول إليه، كل هذا وأكثر في تلك المدينة الساحلية التي صارت قبلة أكثر من سبعة ملايين سائح يزورون سنوياً (مالديف مصر) التي منحها التاريخ فخراً بآثار خلابة، والطبيعة هبة بمناظر جذابة، وأخيراً منحتها وزيرة الثقافة صك عاصمة الثقافة المصرية (٢٠١٩).

في شمال غربي مصر تستقر مرسى مطروح كرمز للجمال، وتقع داخل خليج دائري تحميه سلسلة من الصخور كأكبر حاجز طبيعي، يحمي الشواطئ من الأمواج العالية بطول (٦١) كيلومتراً من أوتوستراد محافظة الإسكندرية مطروح وحتى حدود مصر مع ليبيا، وتبعد (٤٥٠) كيلومتراً عن الساحل من الشرق إلى الغرب، لتصبح منطقة معزولة على شاطئ البحر الأبيض المتوسط.

تتميز برمالها البيضاء ومياهها الفيروزية وشواطئها الخلابة

مرت مطروح بأسماء مختلفة، بدأت كمدينة صيد صغيرة باسم (أمونيا) في فترة حكم الإسكندر الأكبر، وتحول في عهد الإمبراطورية البيزنطية إلى (باريتونيون)، وحرف الاسم بلسان الرومانيين إلى (باريتونيوم)، وتحولت إلى ميناء تجاري لتصدير السلع إلى روما، وبسبب مجيء عدد من القبائل والشخصيات حاملين اسم مطروح إليها تبدل الاسم إلى مرسى مطروح، ومنهم ابن مطروح التجيبي ومسقط رأسه سرقسطة وهو من مواطني



أحد معالم مطروح

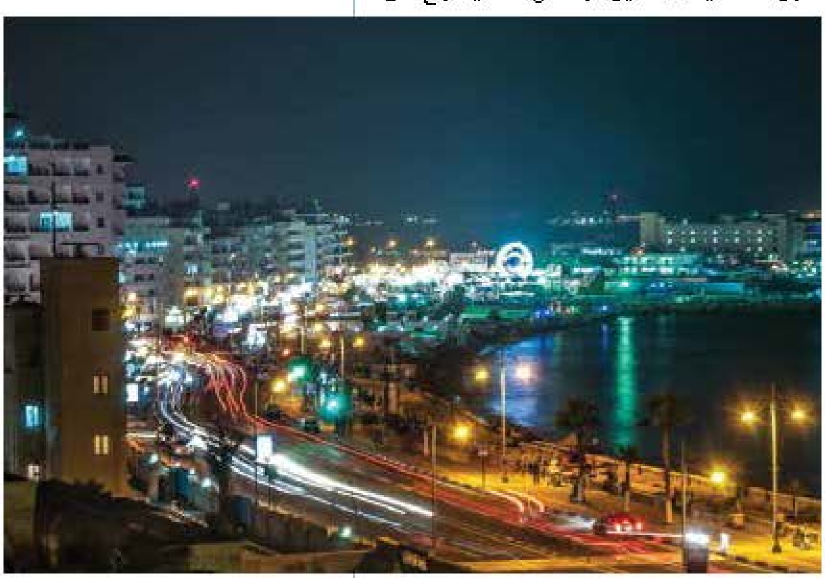
بلنسية، وكان مفتياً وقاضياً وأديباً وشاعراً توفي سنة (٦٣٥) من الهجرة، وكذلك مطروح بن سليمان بن يقظان الكلبي الذي وفد لمطروح من شمالي إفريقيا وظل بها حتى مات فيها، وهناك قبائل بني مطروح الذين وفدوا أيضاً من شمال إفريقيا وكانوا أمراء قابس ووفدوا وعاشوا في مطروح، وكذلك رافع ابن مطروح التميمي الذي حكم طرابلس الليبية لمدة (١٢) عاماً وبعدها وفد مع أفراد عائلته إلى مطروح وظل بها أيضاً حتى توفي، كما سكنت بعض الشخصيات المصرية في مطروح أيضاً على رأسهم الشاعر الكبير ابن مطروح السرقسطي وله ديوان شهير جداً بعنوان (روضة المحاسن)، وكذلك الفقيه بعلم النحو المصري عباس ابن أحمد بن مطروح الأزدي، والشاعر ابن مطروح المصري، الذي أطلق بيت شعر بعد معركة المنصورة، مازال شهيراً حتى الآن وقال فيه: (دار ابن لقمان على حالها والقيد باق والطولشي صبيح). وكل الأسماء السابقة، يرجع المؤرخون أنها سبب إطلاق اسم مطروح على المدينة.

(٢٢) شاطئاً تميز تلك المحافظة الساحرة، لكل منها حكاية تأسر القلوب مع درجات صفاء المياه النقية التي تبوح بزرقتها وبلونها الفيروزي، أشهرها (شاطئ الغرام) الذي يقع غربي مطروح، ويعد من الشواطئ الشهيرة الجاذبة لهواة الرومانسية، وقبل عام (١٩٥٠) كان هذا الشاطئ وحيداً حزيناً، حتى تم تصوير فيلم (شاطئ الغرام) من بطولة حسين صدقي والفنانة ليلى مراد التي غنت لمطروح، ثم سافرت لتمنح الشاطئ لقب (شاطئ الغرام)، واسم (ليلى مراد) للصخرة التي غنت أمامها، والغريب أنها لم تتآكل متحدية قوانين الجغرافيا، فأضافت لها من الرواسب فأصبحت أكثر طولاً وعرضاً، لتستقبل الزوار عبر (لنشات) بحرية من شاطئ (البسيط) بوسط البلد في خمس دقائق ترتفع إلى ساعة كاملة عند المجيء بالطريق البري.

ومن الشواطئ الرائعة أيضاً يقع شاطئ عجيبة على بعد (٢٨) كيلومتراً غرباً من وسط المدينة، وهو يتميز بهضبته الشهيرة وساحله النادر، وما يشمله من صخور وحجر طباشيري ومنظر رائع على البحر وهو يحتل شهرة عالمية لا نظير لها، تؤهله ليصبح من

تحتوي على الكثير من الأماكن الأثرية التاريخية والثقافية والترفيهية والعلاجية

تتعدد شواطئ مطروح وتحتل شهرة عالمية لدى السياح الأوروبيين



مرسى مطروح في الليل



شاطئ كليوباترا

الشواطئ العالمية بلون المياه الفيروزي والمنظر الساحر من أعلى، وكهوفه الطبيعية.

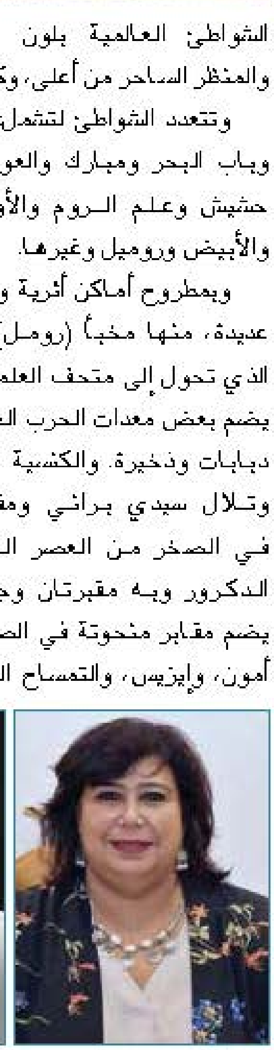
وتتعدد الشواطئ لتشمل النخيل والفيروز وباب البحر ومبارك والعوام والليدو وميناء حشيش وعلم الروم والأوركيد والرميلة والأبيض وروميل وغيرها.

وبمطروح أماكن أثرية وتاريخية وثقافية عديدة، منها مخبأ (رومل) ثعلب الصحراء، الذي تحول إلى متحف العلمين الحربي، الذي يضم بعض معدات الحرب العالمية الثانية من دبابات وذخيرة. والكنيسة القبطية البطلمية، وتلال سيدي براني ومقابرها المنحوتة في الصخر من العصر الروماني، وجبل الدكرور وبه مقبرتان وجبل الموتى الذي يضم مقابر منحوتة في الصخور كمقابر سن أمون، وإيزيس، والتمساح التي ترجع للعصر الفرعوني، ومنطقة قريشت التي تقع شرقي سيوه وتحتوي على معاصر الزيتون وبقايا معبد من عصر البطالمة، ومنطقة أبو لهو وهي تلال أثرية ومقابر في الصخور أيضاً، ومقابر (الكومنولث) بالعلمين وتضم (٧٣٦٧) مقبرة لضحايا الحرب العالمية الثانية، وأسماء (١١٩٤٥) كتبت على الجدران لجنود لم يتم العثور على أشلائهم وفقدوا في الحرب.

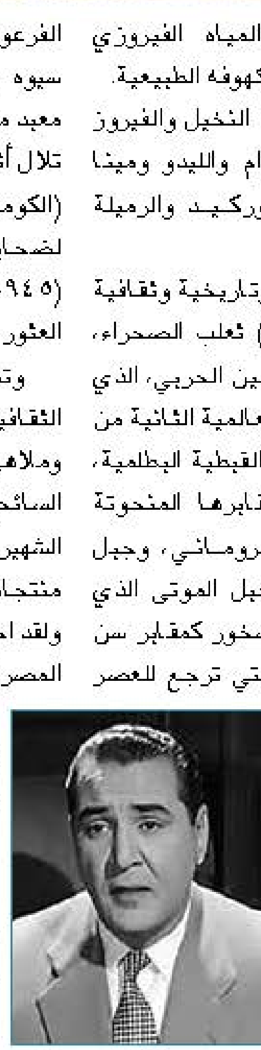
وتضم مطروح أيضاً عدداً من المعالم الثقافية والترفيهية مثل السيرك العالمي وملاهي أبيجوس وكهف الملح الذي يرتاده السائحون للعلاج بالملح، وكذلك سوق ليبيا الشهير الذي يضم أكثر من (٤٠٠٠) محل لبيع منتجات الزيتون والنعناع وكريمات المساج. ولقد اختارت د.إيناس عبدالدايم وزيرة الثقافة المصرية مرسى مطروح كعاصمة للثقافة المصرية عام (٢٠١٩)، وقررت تطوير الأنشطة الثقافية فيها بافتتاح مراكز لتنمية المواهب للعزف على الآلات الموسيقية وتصميم عرائس الماريونت، والفنون التشكيلية، ومكتبة مصر العامة لتلك المدينة التي تستقبل سبعة ملايين زائر مصري وأجنبي كل عام، حسب إحصائية وزارة السياحة.

ارتبطت بقصص كليوباترا وليلى مراد وقبائل آل مطروح وشخصيات تاريخية

يرجح المؤرخون أن اسمها يعود للشاعر ابن مطروح المصري



د. إيناس عبدالدايم



حسين صدقي



د. عبدالعزيز المقالح

سحر الأسلوب في الجزء الأول

من كتاب (الأيام) لطه حسين

عندما بدأت حياتي الأدبية لم تكن بلادنا قد عرفت المكتبات، وكان العثور على كتاب معين من الصعوبة بمكان. وكانت بعض المجلات والصحف تتسلل وتصل إلى أيدي ناشئة الأدب، ومنها مجلة احتوت مقالاً يتناول فيه صاحبه كتاب «الأيام» لطه حسين، وتوقف عند الجزء الأول منه ليقتبس هذه الفقرة، التي تناول فيها طه حسين محاولاته الأولى كطفل ضرير ليتجاوز سياج المنزل الذي تعيش فيه الأسرة، وهذه الفقرة تصور ما بقي في ذاكرته من ذاك الوقت في ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك! فإنما هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب، والذي لم يكن بينه وبين الدار إلاَّ خطوات قصار. هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس، يذكر أن قصب هذا السياج كان أطول من قامته، فكان من العسير عليه أن يتخطاه من وراء.

ويذكر أن قصب هذا السياج كان مقترباً، كأنما كان متلاصقاً، فلم يكن يستطيع أن ينسل من ثناياه. ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية. وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريباً، فقد كانت تنتهي إلى قناة عرفها حيث تقدمت به السن، وكان لها في حياته، أو قل في خياله، تأثير عظيم. سحرني أسلوب هذه الفقرة الطويلة المنشورة في المجلة، وبدأت أبحث باهتمام عن كتاب الأيام الذي لم أعثر عليه إلاَّ بعد عامين أو أكثر، عندما رجوت أحد التجار الذين يكثرون السفر إلى عدن للبحث عن نسخة من الكتاب في المكتبة الوحيدة المشهورة هناك، والتي تعمل على استيراد الكتب الحديثة من مصر، وقد تحقق لي ذلك، واقتنيت الكتاب، وتوقفت عند جزئه الأول المكتوب بلغة وجدانية بديعة. ولم تكن كذلك بقية الأجزاء التي كتبها طه حسين في وقت متأخر، ورصد فيها تطورات حياته، وما استجد بها من هموم وقضايا معرفية. ولا أظن أن هذا هو موقفه وحده من كتاب الأيام، فإنما هو موقف كثير من قرائه الذين توقفوا باهتمام وإعجاب عند الجزء الأول، وأبهرهم هذا الأسلوب المشوق، والذي لا يخلو من شعرية كامنة في ثنايا السطور.

> **ما أبهر قراء طه حسين إلى جانب أسلوبه المتميز تلك الشعرية الكامنة في ثنايا السطور في (الأيام)**

كان لأبي العلاء المعري أثر واضح في شخصية طه حسين، فقد تأثر بمستوى حياته، كما تأثر بشعره ونثره، وصار من أشد المحبين والمعجبين بذلك الشاعر العظيم،

وكتب عنه أكثر من كتاب تناول فيه مراحل من حياته مع دراسات عميقة لشعره وأفكاره التي لاتزال جيدة ومعاصرة في أثرها ومعانيها.

لقد وجد في أبي العلاء شبيهاً مؤثراً، لا سيما في بداية حياته، بما سماه المعري بالسجون الثلاثة، التي عاشها في إطار حياته، وكما حددها في: فقدانه بصره، ولزوم منزله، وكما قال: في كون روحه في الجسم الخبيث.

لقد تناول عدد من الكتاب المعاصرين حياة المعري وتوقفوا عند أفكاره وعمق نظراته إلى الحياة والناس، لكن أحداً من هؤلاء لم يتعمق في تلك الحياة ولا في تلك الأفكار، كما تعمق فيها طه حسين. ولا ننسى أن رسالته للدكتوراه الأولى، وكانت في الجامعة المصرية، كانت بعنوان (ذكرى أبي العلاء). من هنا فقد كان المعري شغل طه حسين الشاغل، يتناوله في دراسته الطويلة وفي كتاباته الصحافية، فارتبط اسمه بذلك الشاعر الجليل كما لم يرتبط باسم آخر من القدماء والمعاصرين. وقد ظل حتى بعد سفره إلى باريس ودراسته في السوربون وفياً لمثاله الأعلى يفاخر به ويحاضر عنه ويدعو تلاميذه إلى الاقتراب منه والإفادة من معارفه اللغوية والفكرية، ومن أهم وأبدع الفقرات في كتاب الأيام، تلك التي تضمنت بعض الإشارات إلى بداياته في التعلم على يد سيدنا مدرس القرآن الكريم (في المكتب): وكان يرى نفسه مرة أخرى جالساً لا على الأرض ولا بين النعال، بل عن يمين سيدنا على دكة أخرى طويلة وسيدنا يقرئه: (أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم وأنتم تتلون الكتاب أفلا تعقلون). وأكبر الظن أنه كان قد أتم القرآن بدءاً وأخذ يعيده. وليس غريباً أن ينسى صاحبنا كيف حفظ القرآن، فقد أتم حفظه ولمّا يتم التاسعة من عمره. وهو يذكر في وضوح وجلاء ذلك اليوم الذي ختم فيه القرآن.

ولم يخلُ الكتاب من النكتة واللقطات الظريفة والسخرية اللاذعة بالمدرس الذي كان يقرأ الشعر غلطاً، ويفسر بعض المفردات القرآنية خطأً، ومن ذلك تفسيره لمفردة أطوار التي شرحها المعلم بأنها تعني أنوار، وكذلك تحريف بيت أبي فراس الحمداني في قصيدته المعروفة (أراك عصي الدمع)، (على أن داراً لست من أهلها قفر)، فقد حرفها المعلم على النحو الآتي: (على أن دار الست من أهلها قفر)، وكان هذا الشرح يرضي عواطف الطلاب ويثير مشاعرهم. لم يترك طه حسين شاردة ولا واردة عن حياة المكتب ومعلمه الشيخ، الذي احتفل بنجاحه في ختمه القرآن الكريم، وأصبح ملقباً بالشيخ طه، وصار من حقه أن يلتحق بالأزهر الشريف مع أخويه اللذين سبقاه إلى ذلك.

وهناك في الأزهر بدأ حياة جديدة، واكتشف عوالم المشايخ، وأفاد من معارفهم القليلة قبل أن يلتحق بالجامعة المصرية في أول ظهورها، ويدرس في رحابها اللغة الفرنسية التي أهّلته للسفر إلى باريس والدراسة في سوربونها الشهير، والحصول على درجة الدكتوراه والعودة إلى مصر للعمل أستاذاً وعميداً لكلية الآداب، التي لم يبق فيها سوى فترة قصيرة ثم تآمر عليه المتخلفون وأبعدوه عن الجامعة، وفي هذه الظروف الملائمة، كتب الجزء الأول من الأيام، ليلفت اهتمام قرائه إلى ما يتمتع به من صلابة وقدرة في مواجهة الأحداث، والخروج منها سليماً معافى.

ولعل من أجمل وأبدع ما تضمنه الجزء الأول من كتاب الأيام، ذلك الحديث الحزين والممتع الذي توجه به طه حسين إلى ابنته، يشرح لها فيه أشكالاً من معاناته وعذابه في دراسته الأولى. وفي هذا الجزء وهو الأخير في الكتاب، يتحدث إلى ابنته عن دور أمها في مساندته ومساعدته على تحقيق أحلامه، فقد سماها بالملاك، ومما جاء في حديثه عنها: (لقد حنا يا ابنتي هذا الملاك على أبيك فبدله من البؤس نعيماً، ومن اليأس أملاً، ومن الفقر غنى، ومن الشقاء سعادة وصفواً).

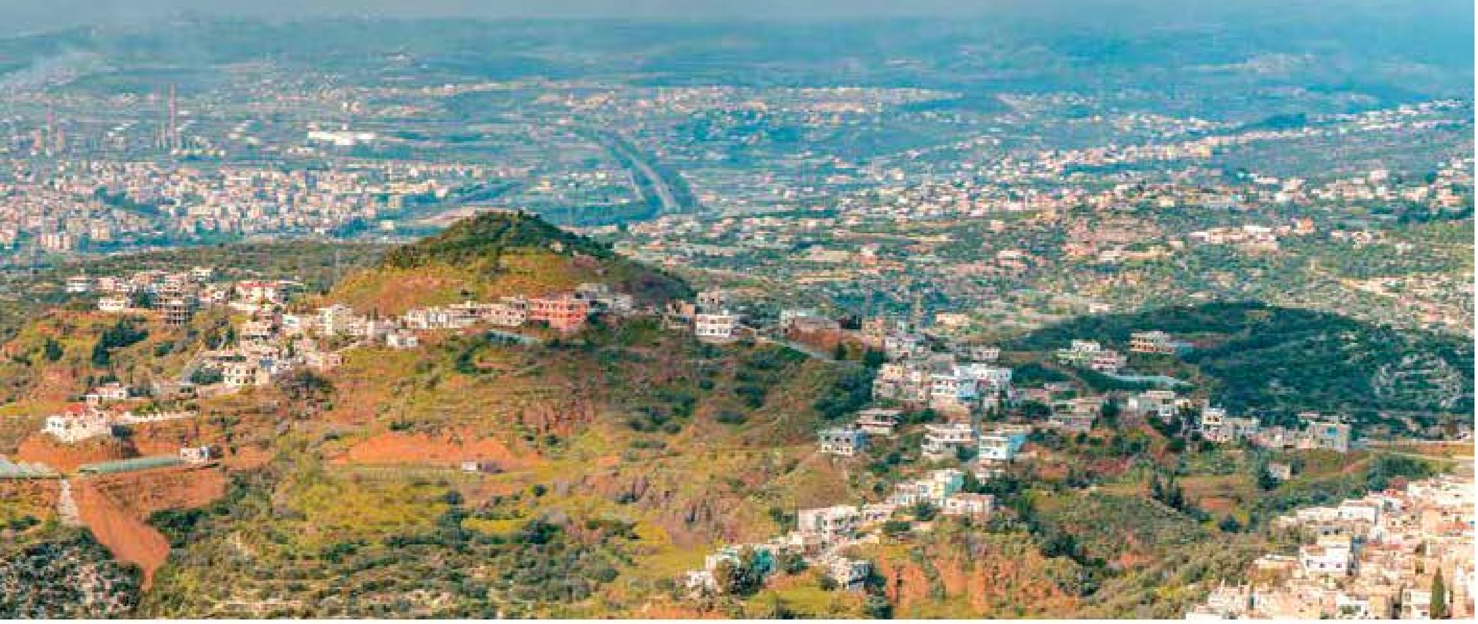
لفت نظري أسلوب عميد الأدب المشوق في وصفه السياج الذي يحاول تجاوزه

تأثر بأبي العلاء المعري وكتب عنه وعن مراحل حياته الكثير من الدراسات العميقة لشعره وأفكاره

لم يخل كتاب (الأيام) من اللقطات الظريفة والسخرية اللاذعة من بعض المظاهر التي كانت تحيط به

مدن الساحل السوري تختال بقلاعها وآثارها

جبلة.. يعود تاريخها للألفية الثالثة ق.م





د. أماني ناصر

(غابالا) أو (جابالا)؛ هو الاسم الذي أطلقه الفينيقيون على مدينة جبلة، ثمّ حافظت على اسمها في العصر اليوناني والروماني وكانت مرفأ لمملكة (سيانو). وجابالا تقسم إلى قسمين، (جاب) أي القبة أو المكان المرتفع، و(لا) أي الأيل الفينيقي الكبير. بيّنت مكتشفات تل تويني الأثري أنّ تاريخ مدينة جبلة يمتد ما بين (٢٤٠٠-٢٠٠٠) ق.م، أي في العصر البرونزي القديم. وتشتهر مدينة جبلة بالمدرّج الروماني أو المسرح الروماني، الذي يعود تاريخه إلى القرن الأول الميلادي، وهو خامس مسرح أثري عالمي، شيّده الإمبراطور جوستنيان (٤٩٣-٥٦٥) م. كما تشتهر المدينة ببعض التلول الأثرية، كتل سوكاس الذي يعود للألف السادس والخامس قبل الميلاد، وتل سيانو وتل تويني.

ومدينة جبلة هي أيضاً ميناء سوري يقع على البحر الأبيض المتوسط، وتتبع محافظة اللاذقية، وتبعد مسافة (٢٨- ٣٠) كم جنوبي اللاذقية، ويبلغ عدد سكانها بما فيها الأرياف التابعة لها نحو ربع مليون نسمة، وهي مركز منطقة تتبع لها النواحي: القطيلبية، عين الشرقية، عين شقاق، الدالية.

كما أنها تشتهر بالزراعة والصناعة، حيث تزرع فيها الحمضيات وكافة أنواع الخضار والتبغ على المنحدرات، والزيتون في الجبال، إضافة إلى أنواع عديدة من أشجار الفاكهة، وتتم فيها صناعة مراكب صيد الأسماك وصناعة بعض الحلويات وأشهرها الكنافة.

وتتميز مدينة جبلة بالكورنيش البحري الذي يمتد على طول (٤) كم، وفيها بحيرات عدة مثل بحيرة الحويز، وبحيرة السخابة، وبحيرة بيت ريحان، وأشهر بحيراتها هي بحيرة السن. كما تشتهر بغاباتها، وأشهرها غابات جوفين. أما أشهر أسواقها فهي: السوق المقبي، وسوق السمك، وسوق الخياطين، وسوق الصاغة.

يعتبر جامع السلطان إبراهيم بن الأدهم، الذي شيد من الحجر الرملي في القرن الثامن الميلادي وسط مدينة جبلة، وهو من أروع المساجد في الساحل السوري والعلامة الفارقة في المدينة، وفيه قباب ست متفاوتة في حجمها، والسلطان إبراهيم هو سلطان كريم زاهد عابد، عاش في مدينة جبلة ودفن فيها، وهو سلطان أفغاني ترك الملك واستقر في جبلة زاهداً ودفن فيها لتتحول حياته وتاريخه إلى ما يشبه الأسطورة. ويجمع هذا المسجد بين قوة البناء ورصانته وجمال تصميمه.

ولهذا الجامع بهندسته وتصميمه، طابع العمارة العربية المملوكية، مع تأثيرات شرقية وفارسية، وبذات الوقت فيه من الزخارف وعناصر العمارة ما يشبه مساجد القاهرة، ويضم الجامع خانات وحمامات، ويتبع الجامع حمام يقع في



الزاوية الجنوبية الغربية منه يطلق عليه اسم حمام السلطان إبراهيم.

على سور مدينة جبلة، يقع مدرّجها، أو (المسرح الروماني)، ويُرجع بعض المؤرخين تاريخ تشييده إلى عهد الإمبراطور جوستنيان. وبعض المنقبين والمؤرخين يقولون ومن خلال الدراسة المعمارية لمسقطه وزخارفه الهندسية، إنّ تاريخ بنائه يعود إلى القرن الثاني الميلادي. ويعتبر من بين أهم ثمانية مسارح أثرية اكتشفت في سوريا حتى الآن.. إنه مدرج جبلة الأثري الذي تبرز أهميته من خلال سلامة بنائه، ويعد الرابع بعد مسارح: (بصرى وتدمر وشهبا) من ناحية المحافظة على بنيانه، إضافة إلى قدرته على استيعاب عدد كبير من الجمهور. ويعود تاريخ بنائه، حسب روايات بعض المؤرخين، إلى عهد الإمبراطور سبتموس سيفيروس، ولكنّ ذلك لم يثبت تأكيده بعد. وبذات الوقت، ومن خلال الدراسة المعمارية لمسقطه وزخارفه الهندسية، يُرجع مؤرخون آخرون تاريخ بنائه إلى القرن الثاني الميلادي.

يقع المدرج في الجهة الشمالية الشرقية من مدينة جبلة القديمة، وفي وسط مدينة جبلة الحديثة، بني المسرح على ركائز وقواعد متينة ضخمة من الحجر الكلسي، ويشبه في طريقة بنائه مدرّجي تدمر وعمّان. كما بُني من أعمدة الرخام الرمادي الأحمر، ومن المرمر المعرق والمشرب ببعض الزرقة، والذي نقل إليه من مصر ومن مدينة صور. ويتسع لما يقارب عشرة آلاف متفرج، ويقول عنه المؤرخ أرنست رينان: (إنه أجمل الآثار الرومانية على الساحل الفينيقي).

كما تتميّز مدينة جبلة بأريافها وقراها، كقرية وادي القلع التي يبلغ عمرها نحو (٥٠٠) عام، وسمّيت القرية بوادي القلع لأنها تقع في واد، وشبية إلى مؤسسها أو جدها وهو الشيخ سلمان القلع والعائلات الثلاث التي يعود

(جابالا) الاسم الفينيقي للمدينة التي كانت مرفأ لمملكة (سيانو) على ساحل المتوسط



مرسى في مدينة جبلة

نسبها إليه، وهي الأشهر في هذه القرية: (آل أحمد، آل يونس، آل بدر)، وقدم الشيخ سلمان من قرية الدالية ليسكن منطقة القلع، مستقراً بداية في رأس الجبل بالقرب من القلعة، ثم انتقل إلى ما يعرف بـ(عين الضيعة) نسبة للمياه العذبة التي تجري فيها، وقام ببناء بيوت من الطين مع عائلته في ذلك الوقت، وأخذت هذه البيوت بالاتساع، ليستعاض عنها لاحقاً ببيوت الأسمنت وتشكّل قرية وادي القلع والتي تعتبر إحدى مناطق الاستشفاء الطبيعي.. تشتهر القرية بشلالها العذب الذي يجذب إليه السيّاح من كل حدب وصوب، وبمياهها العذبة التي تسقي أهل القرية وكل القرى المجاورة.. حيث يأتي إلى ينبوعها شباب ورجال ونساء القرية ليملؤوا الماء في آنية خاصة بالشرب ثمّ يذهبوا بها إلى بيوتهم.

يقال أيضاً، إنّ تسمية قرية وادي القلع جاءت من القلاع والحصون الموجودة فيها، مثل قلعة المنيقة التي تزيّن قمة الجبل كالتاج على رأس الملك، وهو ما اضطرنا للصعود (١٠٠٠) درجة حتى وصلنا إلى القلعة، لم نشعر بالتعب، فالسهول والوديان والجبال حول القلعة تنسي المرء تعب الصعود إليها.

وتقع قلعة المنيقة في الجهة الجنوبية الشرقية لمدينة جبلة، وترتفع عن سطح البحر نحو (٧٠٠) كم، تبلغ مساحتها (١٠٠٠٠) م٢، وتبعد عن مركز المدينة مسافة تزيد على (٣٥) كم، وفي معلومة أخرى، يبلغ طول أسوارها (٥١٧،٩) متر.

وتعود هذه القلعة إلى الحقبة الرومانية، وعرفت بالمينقة (أو المنيقة) في الفترة الإسلامية، بينما عرفت في الفترة الصليبية بحصن مليكاس، أو حصن المالغاش، ويبلغ مجموع طول أسوارها (٥٢٠) متراً.

وأهم معالم القلعة هو سورها العملاق الذي بناه حاكمها، والمليء بالأبراج، لكن لا أحد يعرف بالضبط في أي زمن بني هذا السور على وجه التحديد.

وما يميز أرياف مدينة جبلة؛ ينابيع الماء العذب فيها، ومنها، نبع عين العسل، وإذا أردنا أن نسلك طريقنا إلى عين العسل، ستكون طريقاً شاقةً للغاية، ومرهقة في فصل الشتاء بسبب تراكم الثلوج.. أما صيفاً؛ فالطريق ممتع للغاية بسبب الطقس المعتدل، حيث يعتبر الذهاب إليها بمثابة نزهة ممتعة يقوم بها شباب وصبايا القرية للوصول إليها وتعبئة المياه العذبة منها.. وأينما التفتَ في الطريق الحجري، الذي يسوّره العشب والكثير من الأشجار المصطفة على جانبي الطريق، سترى بيوتاً حجرية وممرات حجرية. وعلى يسار النبع تتموضع بحيرة صغيرة مربعة الشكل، يلعب حولها الأطفال، وقد يسبحون فيها أحياناً.. وستجد الكثير من خلايا النحل في الطريق إلى هذا النبع، حيث وضعها أصحابها هنا، حيث تعطي الزهور المتفتحة في تلك المنطقة نوعاً مميزاً من العسل الصافي، كونها منطقة جبلية ذات هواء نظيف وتتمتع بمناخ معتدل.



اللاذقية إطلالة بحرية

تشتهر بمدرجها الروماني الذي يعود للقرن الأول الميلادي وهو خامس مسرح أثري عالمي

تتعدد فيها الأبراج والقلاع والجوامع ومن أهمها قلعة (المنيقة) وجامع السلطان إبراهيم بن الأدهم

تتوزع في ربوعها الأنهار والينابيع وأهم منتجاتها العسل والحمضيات والزيتون



كورنيش طرطوس

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

مِنْ بدائعِ البلاغةِ فنُّ التوريةِ، وتعتمدُ على ظاهرةِ الاشتراكِ، إذْ يذكُر الأديبُ لفظاً له معنيان، أحدُهما قريبٌ يتبادرُ إلى الذِّهنِ، وهو غيرُ المقصودِ بالكلامِ، والآخرُ بعيدٌ، هو المَعنيّ؛ قال يَحْيى بنُ منصورٍ منْ شُعراءِ الحَماسةِ:

فلمّا نأتْ عنّا العَشيرةُ كُلُّها ... أَنَخْنا فَحالَفْنا السُّيوفَ على الدَّهْرِ
فَما أَسْلَمتنا عندَ يومِ كريهةٍ ... ولا نَحْنُ أَغْضَيْنا الجُفونَ على وَقْرِ

التوريةُ في (الجُفون)، فإنّها تحتملُ جُفونَ العَيْنِ، وهذا هو المَعنى القريبُ الذي يتبادرُ إلى الذِّهْنِ، لتقدُّمِ (الإغْضاء)، وهو منْ لوازمِ العَيْنِ. وتحتملُ أنْ تكونَ جُفونَ السُّيوفِ أي أغمادَها، وهذا هو المَعنى البعيدُ المُورّى، وهو مُرادُ الشاعرِ.

وادي عبقر

دَمْعٌ جَرى

أبو الطيِّب المتنبي (من البسيط)

دَمْعٌ جَرى فَقَضى في الرَّبْعِ ما وَجَبا ... لأَهْلِهِ وَشَفى أَنّى ولا كَرَبا[1]
عُجْنا، فَأَذْهَبَ ما أَبقى الفِراقُ لَنا ... مِنَ العُقولِ وَما رَدَّ الَّذي ذَهَبا[2]
سَقَيْتُهُ عَبَراتٍ ظَنَّها مَطَراً ... سَوائِلاً مِنْ جُفونٍ ظَنَّها سُحُبا
دارُ المُلِمِّ لَها طَيْفٌ تَهَدَّدَني ... لَيْلاً فَما صَدَقَتْ عَيْني ولا كَذَبا
نَاءَيْتُهُ فَدَنا.. أَدْنَيْتُهُ فَنَأى ... جَمَّشْتُهُ فَنَبا.. قَبَّلْتُهُ فَأَبى[3]
هامَ الفُؤادُ بِأَعْرابِيَّةٍ سَكَنَتْ ... بَيْتاً مِنَ القَلْبِ لَمْ تَمْدُدْ لَهُ طُنُبا[4]
مَظْلومَةُ القَدِّ في تَشْبيهِهِ غُصُناً ... مَظْلومَةُ الرِّيقِ في تَشْبيهِهِ ضَرَبا[5]
بَيْضاءُ تُطْمِعُ فيما تَحْتَ حُلَّتِها ... وَعَزَّ ذَلِكَ مَطْلوباً إذا طُلِبا
كَأَنَّها الشَّمْسُ يُعْيِي كَفَّ قابِضِهِ ... شُعاعُها وَيَراهُ الطَّرْفُ مُقْتَرِبا

١- أنّى: كيف. كَرَبا: قارب: يريدُ أنّه بكى في منازلِ الأحباب بدمعٍ قضى لهم ما وَجَب، وشفاهُ من وجْدِه، ثم رجع عن ذلك وقال: كيف قضى ذلكَ ولا قاربَهُ، ولا داناه.

٢- عُجْنا: عطفْنا.

٣- ناويته: باعدته. جمّشْته: غازلْتُه وداعبْته. نبا: تجافى.

٤- الطُّنُب: الحبْل.

٥ - الضَّرَبُ: العَسلُ الأبيض.

قصائد مغنّاة

موكب العشاق

شعرُ عُمرَ بنِ الفارض. لحّنها ممدوح الجبالي، وغنّتها فدوى المالكي (مقام الهزام).

نَشَرْتُ فِي مَوْكِبِ العُشّاقِ أعْلامي ... وكانَ قَبلي بُلي في الحُبِّ، أعْلامي
وسِرْتُ فيهِ ولَمْ أبْرَحْ بِدَوْلَتِهِ ... حتّى وَجَدْتُ مُلوكَ العِشْقِ خُدّامي
وقَدْ رَماني هَواكُمْ في الغَرامِ إلى ... مَقامِ حُبٍّ شَريفٍ شامِخٍ سامِ
جَهِلْتُ أهليَ فيهِ أهْلَ نِسْبَتِهِ ... وهُمْ أعَزُّ أخِلائي وأَلْزامي
ظَنَّ العَذولُ بأنَّ العَذْلَ يُوقِفُني ... نامَ العَذولُ وشَوقي زائِدٌ نامِ
سَلَكْتُ كُلَّ مَقامٍ في مَحَبَّتِكُمْ ... وما تَرَكْتُ مَقاماً قَطُّ قُدّامي
وكُنتُ أحْسَبُ أنّي قَدْ وَصَلْتُ إلى ... أعْلى وأغْلى مَقامٍ بينَ أقْوامي
حتّى بَدا لي مَقامٌ لَمْ يكُنْ أرَبي ... ولَمْ يَمُرَّ بأفكاري وأوهامي
إنْ كانَ مَنزِلَتي في الحبِّ عِندَكُمُ ... ما قَدْ رأيتُ، فقَدْ ضَيَّعْتُ أيّامي
أُمْنِيَّةٌ ظَفِرَتْ روحي بِها زَمَناً ... واليومَ أحسَبُها أضْغاثَ أحْلامِي

فقه لغة

في أشكال الحركات: قَادَهُ، جَرَّهُ إلى أمَامِهِ. سَاقَهُ، دَفَعَهُ من وَرَائِهِ. جَذَبَهُ: جَرَّهُ إلى نَفْسِهِ. سَحَبَهُ، جَرَّهُ عَلَى الأرْضِ. دَعَّهُ، دَفَعَهُ بِعُنْفٍ. بَهَزَهُ وَنَحَزَه وَزَبَنَهُ، دَفَعَهُ بِشِدَّةٍ وجَفَاءٍ. لَبَّبَهُ، جمَعَ عليهِ ثَوْبَهُ عِنْدَ صَدْرِه وَقَبَضَ عَلَيْهِ بِحِدَّةٍ. عَتَلَه، ألْقَى في عُنقِهِ شَيئاً وقادهُ بِعُنفٍ شَدِيدٍ. نَهَرَهُ، زَجَرَهُ بِغِلَظٍ. طَرَدَه، نَفَاهُ بِسُخطٍ. صَدَّهُ، مَنَعَهُ بِرِفْقٍ. زَخَّه وَصَكَّهُ وَلَكَمَه، دَفَعَهُ وهو يَضْرِبُهُ.

أخطاء شائعة



يجري على ألسنةِ الكثير قولُهم: الدكتورة فلانة، رئيسُ القسم، وهي أستاذٌ مشارك، وفلانةٌ مديرُ المؤسسة.. ونحوُها في الألقابِ العلميّةِ والمهنيّةِ والمناصبِ؛ فما الصّوابُ؟ وما القاعدةُ التي تحكمُه؟
الفرّاءُ أقدمُ من تناولَ هذا الموضوعَ، في كتابِهِ (المذكّر والمؤنّث) وأشارَ إلى علّتِهِ اللغويةِ، وابتدأ قولَهُ، بتقريرِ الأصْلِ في اللغةِ، وهو المطابقةُ (رجلٌ كريمٌ وامرأةٌ كريمةٌ). وأشارَ إلى جوازِها في المصروفِ عنْ أصلِهِ (منْ اسمِ الفاعلِ إلى اسمِ المفعولِ)، نحو (امرأةٌ قتيلٌ وكفٌّ خضيبٌ).

وجاءَ في شعرِ العربِ، تأكيدُ تلك المطابقةِ، كقولِ عبدالله بن همّام السّلولي:

فلو جاؤوا ببَرَّةَ أو بهِنْدٍ ... لبايَعْنا (أمِيرةَ) مُؤمنينا

إذن، ليس خطأً القولُ: مديرةٌ وأستاذةٌ واستشاريةٌ. وأصدر مَجْمعُ القاهرة عام (١٩٧٨)، قراراً يقضي بعدمِ جوازِ وصفِ المرأةِ دونَ علامةِ التأنيث.

واحة الشعر

ليلى العامرية

هي ليلى بنتُ مَهْدِيّ بن سَعْدِ بنِ مُزاحم، تلقّب بأمّ مالك.

وُلدت في بلدة كانت تسمّى (النّجرع)، وتقع حالياً في مدينة الرياض، وتسمّى باسم ليلى العامرية. ويعودُ أصلُ ليلى إلى قبيلةِ هَوازن، وكانت تعيشُ معَ أهْلِها وترعى الأغنامَ معهم، إلى أنْ شبّتْ، فمنعَها أهلُها من الخروج، كما عاداتُ ذلك الزمن.

عندما كانت ليلى صغيرة ترعى الأغنام، كان يرافقُها صبيٌّ منَ القبيلةِ يُدعى قيْس، وكان يزيدها بأربعةِ أعوام، وقدْ أُغرم بها. وكلّما تقدّمتْ به الأيامُ، ازدادَ بها هُياماً، وبادلتْهُ هي هذا الحُبَّ، وكتب كلٌّ منهما إلى الآخر أشعاراً عبّرت عن حبه، إلّا أنّ أشعارَ قيسٍ، كانت أقوىَ وأعمق.

وبعدَ أنْ عزَلَها أهلُها، أصبحَ لا يتغنّى إلّا بها، فهامَ على وجْهِهِ، ورَحَلَ عنْ بلدِهِ مِراراً، وهو يَشكو البُعْدَ والحِرمان. ومنْ أجْملِ ما قالَهُ في حبّها:

أمــرُّ عـلـى الـدّيـارِ ديـارِ لـيـلـى
أقـبّـلُ ذا الـجـدارَ وذا الـجـدارا
ومـا حُـبّ الـدّيـارِ شَـغَـفْـنَ قلبي
ولـكـنْ حُـبُّ مـنْ سَـكَـنَ الـدّيـارا

وأجبرت على الزواجِ بغيره، فماتَ في البريّةِ شريداً. وتُوفِّيت على إثره، في نحو عام (٦٨) هجرية.

من جميل ما قالته:

ألا لَـيْـتَ شِـعْـرِي والـخُـطُـوبُ كَـثِـيـرَةٌ
مَـتـى رَحْـلُ قَـيْـسٍ مُـسْـتَـقِـلٌّ فَـراجِـعُ
بِـنَـفْـسِـيَ مَـنْ لا يَـسْـتَـقِـلُّ بِـرَحْـلِـهِ
وَمَـنْ هُـوَ إنْ لَـمْ يَـحْـفَـظِ اللهُ ضـائِـعُ

وقولُها:

بـاحَ مَـجْـنـونُ عـامِـرٍ بِـهَـواهُ
وَكَـتَـمْـتُ الـهَـوى فَـمِـتُّ بِـوَجْـدي
فَـإذا كـانَ فـي الـقِـيـامَـةِ نُـودي
مَـنْ قَـتـيـلُ الـهَـوى؟ تَـقَـدّمْـتُ وَحْـدي

وقولُها:

لَـمْ يَـكُـنِ الـمَـجْـنـونُ فـي حـالـةٍ
إلا وكُــنْــتُ كَــمــا كــانــا
لــكــنّــهُ بــاحَ بِــسِــرِّ الــهَــوى
وإنّــنــي قَــدْ ذُبْــتُ كِــتْــمـانـا

وقولُها:

نَفْسي فِـداؤكَ لَـو نَفْسي ملكت إذاً
مـا كـانَ غَـيْـرُكَ يَـجْـزيـهـا ويُـرْضـيـهـا
صَـبْـراً عـلـى مـا قَـضـاهُ اللهُ فـيـكَ عـلـى
مَـرارةٍ فـي اصـطـبـاري عـنـكَ أُخْـفـيـهـا



ينابيع اللغة

الزّجاج

أبو إسحاق، إبراهيمُ بنُ محمّدِ، بنِ السريّ، الزجّاج. وُلد في بغدادَ، (سنة٢٤١ للهجرة / ٨٥٠ للميلاد.) من أهل العلم بالأدب والدين المتين؛ كما وصفه ابنُ خلكان.

أبو إسحاق، مِنْ أئمّةِ العربيةِ في النّحو واللغة، و(الزّجّاجُ) لَقَبٌ غلبَ عليه، لاشتغالِهِ في مَطْلعِ حياتِهِ بخراطَةِ الزّجاج، وكان دخلُه منها ضئيلاً، يكاد لا يتجاوزُ الدّرهمين، وتاقت نفسه، مع ما هو فيهِ من إقلالٍ إلى التّعلُم ومعرفةِ اللغةِ، فاتّصل بمجلسِ ثَعلب، وظلَّ يستفيد منه، حتى وفدَ المُبَرّدُ على بغدادَ، واتّخذَ له حلقةً في المَسجد، فانتقلَ إليها. كان المُبَرّدُ لا يعلمُ إلا بأجْرٍ، وقدْ عَرضَ الزجّاجُ عليهِ أنْ يدفعَ لهُ درهماً واحداً كلَّ يوم، ما امتدتْ حياتُهما، سواءٌ احتاجَ إلى التعلُّم أو استغنى عنهُ، على أنْ يمنحَهُ المُبَرّدُ منَ العلم، أقصى ما يبذلُ. وقبلَ المُبَرّدُ، فلزمهُ الزّجاجُ، واستطاعَ في زمنٍ قصيرٍ أن يُحصّل علماً وافراً، حتى غدا من المقرّبين إلى أستاذه، ووفى كلٌ منهما لصاحبه. وظل الزجاج يدفع لأستاذه هذا الأجر، ولمّا اتّسع رزقُهُ، فيما بعدُ، بذلَ له عطاءً أكثرَ، وظلّ يرعاهُ إلى أنْ ماتَ.

وتذكر المصادرُ أنّ الزّجّاجَ أدّى، بَعْدَ أنْ أصبحَ مؤدِّباً للقاسم، ابنِ الوزيرِ عُبَيْدِ اللهِ ابن سليمانَ، وزيرِ المُعْتَضِدِ ولمّا حلّ الابنُ محلّ أبيه، قرّب إليه الزّجّاجَ، وجعلهُ وسيطاً عنده، في قضاءِ حاجاتِ الناس، يقدّمُ رقاعَهمْ إليه، ويأخذُ منهمْ جُعْلاً على وساطتِهِ، حتى أثْرى.

وهُيِّئَ له، بعد ذلك، أنْ يتّصلَ بالخليفةِ المُعْتَضِدِ، وسببُ هذا الاتّصال أنّ أحدَ جُلَساءِ الخليفةِ منَ الكُتّاب، وهو مُحمّدُ بنُ يَحيى بنِ عبّاد، ألّفَ للمُعْتَضِدِ كتاباً جامعاً في اللغةِ سمّاهُ «جامعُ النُّطق» نهجَ فيهِ مَنْهجَ الخليلِ في (العَيْن)، فاستَغْصى فهمُه على الخليفةِ، وطلبَ إلى وزيرِهِ القاسمِ أنْ يطلبَ منْ يُفسِّرُه، فاختارَ الزجّاجَ، فنَهضَ بهِ وسَمّى شَرْحَهُ «ما سُمّي منْ جامعِ النُّطق» وكُتبتْ منهُ نسخةٌ واحدةٌ للخليفةِ فقط، فكافأهُ وجعلَهُ منْ نُدمائه.

وما انتهى إلينا منْ أخبارِهِ العِلْميةِ، ومؤلَفاته، يَشْهَدُ بعُلُوّ منزلتِهِ في العربيةِ: نحوِها ولغتِها وأدبِها. وهو منَ النّحاة الذين درسوا أصولَ المَذْهَبَيْن الكوفيَ والبَصريَ، أخذَ الأولَ عنْ ثعلب، والثاني عنِ المُبَرّد، إلا أنّهُ آثرَ أنْ يختار مَذهَبَ الأخير، وظهرَ ذلكَ جَليّاً في مُناظراتِهِ ومؤلَفاتِهِ، مع وجودِ بعضِ الآراءِ التي تفرّدَ بها، وخالفَ النّحاة، ما يدلُ على قدرتهِ في الاجتهاد.

لم يتعلّم الزّجّاجُ من أُستاذَيْهِ النّحوَ فَحَسْب، بل أخذَ عنهما اللغةَ والأدبَ والروايةَ. ولعلَ أهمَ ما أخذهُ عنِ المُبرّد، دراسةُ كتابِ سيبَوَيْهِ عليه، حتى قيل: إنّ المُبرّدَ لم يكن يُقرئُ أحداً كتاب سيبوَيْه، حتى يقرأه على الزّجّاج ويصحّح به كتابه.

تنوعت مصنفات الزّجّاج بتنوع ثقافته، وأشهرها (مَعاني القرآن وإعرابُهُ)، وهو من أجود كتبِ الأعاريب. وهو من أوائل النحاة الذين دعوا إلى ضرورةِ الربطِ بينَ المَعنى والإعراب. قال في المقدمة (وإنّما نذكرُ معَ الإعرابِ المَعنى والتفسيرَ، لأنّ كتابَ الله يجبُ أن يتبيّن..) وقد استغرقَ في تأليفهِ ستةَ عشرَ عاماً.

وذكرت كتبُ التراجم للزّجّاجِ غيرَ (المعاني) عشرينَ كتاباً، طُبع منها (فَعَلْتُ وأفعلت)، و(ما يَنصرفُ وما لا ينصرفُ)، و(تفسيرُ أسماءِ الله الحُسنى)، وماتزال كتبه الأخرى كـ(شرح أبياتِ سيبوَيْه)، و(المَقْصور والمَمْدود)، و(النّوادر)، و(الأمالي)، و(الاشْتقاق)، و(خلقِ الإنسان)، و(القوافي)، و(العَروض)، و(حُروف المعاني) بين مخطوط أو مفقود.

توفّي سنة (٣١٠، أو ٣١١ للهجرة/ ٩٢٣ للميلاد)، عن نحو ثمانين عاماً.

تأليف



طلعت رضوان

السّفر الأخير

ركبتْ الحافلة المتوجهة إلى واحة سيوة. مشتْ في الممر الضيق، رأته طويلاً سرابياً، بالكاد وصلتْ إلى مؤخرة الممر، وجدتْ مقعدها المرقوم على تذكرتها. جلستْ آملة الراحة بعد طول عناء.. بعد قليل ترددتْ، فكرتْ في ترك السيارة، همس لها وجدانها (ما جدوى ذهابي إلى واحة سيوة؟ هل يتحملني أخي بعد أنْ تخلى عني الجميع؟ أخشى السفر ولا أملك التراجع).

فشلتْ في اتخاذ القرار، استسلمتْ إلى اللا شيء، أدركها التعب من عدم النوم ليوميْن متتاليَيْن، بدأتْ تتنهنه بصوت خفيض.. تململتْ وتمنتْ أنْ تنطلق السيارة بسرعة، فيتقرّر مصيرها أيًا كان. ضايقها الحر، ودتْ لو تملك الجرأة فتطلب من جارها أنْ تبادل مقعدها بمقعده، فتجلس بجوار النافذة. لم تستطع، غلبها التردد والخجل، جاءها صوت وجدانها (حياتي كلها تهاون في حق نفسي، ولم أجرّب الدفاع عن رغباتي).

قالت فلأجرب الجرأة وأطلب من جاري الجلوس بجوار النافذة، غلبها التردد فلم تفعل، غلبها النعاس إثر تحرك السيارة، ومداعبة الهواء لوجهها وجسدها اللزج المرهق. بدأتْ تغفو، تغفو غفوات قصيرة، وفي كل غفوة تصحو بهزة عنيفة من رأسها إثر حلم مفزع. فرد جارها ذراعه خلف ظهرها بعفوية، كانت تزاحمه المقعد بغفواتها الفزعة، سحب ذراعه والتصق بجدار السيارة أكثر، وأطلق بصره على الأصفر الرملي. تلال من الرمال تجري. تململتْ جارته وتمايلتْ عليه أكثر، جاهدتْ ذاكرته كي تستعيد ملامح وجهها عندما صعدتْ إلى السيارة. تأمل الأبيض الشاحب على السطح الأزرق للسماء. انتفضتْ جارته فزعة. اعتدلتْ. في هذه اللحظة استعادتْ ذاكرته ملامح وجهها، وفي هذه اللحظة تمايل رأسها في غفوة جديدة.

ظلتْ تغفو وتستيقظ بفزع إلى أنْ راحتْ في سبات عميق، الرأس يتوسّد كتف الجار، احمرّ وجهه. أيوقظها؟ أيبعد رأسها؟ لم يفعل شيئاً. تمنى لو تهنأ في نومها، وأنْ تهدأ نوبات الفزع. ودّ لو يفرد ذراعه ويفرش كفه ليغطي كتفها، ولم يفعل، في هذه اللحظة كان رأسها ينزلق على صدره.



نقد



د. سمر روحي الفيصل

قراءة في قصّة

السَّفر الأخير

قصّة (السَّفر الأخير) لطلعت رضوان قصّة قصيرة لا تجاوز المئتين والستين كلمة، ولعلّها بهذا العدد من الكلمات تقترب من القصّة القصيرة جداً. تتحدّث القصّة ببساطة آسرة عن فتاة ركبت الحافلة بغية السّفر إلى أخيها في واحة سيوة، وهي متردّدة، تخشى ألّا تكون هناك جدوى من هذا السّفر؛ لأنّها تشكّ في أنّ أخاها قد لا يتحمّلها بعد أن تخلّى عنها النّاس جميعاً، ولكنّها، في الوقت نفسه لا تملك التّراجع؛ لأنّه ليس أمامها سبيل آخر. كانت الفتاة مُتعَبة، قلقة، خائفة من أمر لا تُحدّده القصّة، وحين جلست غلبها تعبها فنامت نوماً متقطّعاً، استيقظت منه مرّات فزعة، ولكنّها كانت، في كلّ مرّة، تعود إلى النّوم من جديد. وقد انتبه جارها في المقعد إلى قلقها من استيقاظها المفاجئ فزعة غير مرّة، فراح يفسح لها في المكان، ثم تركها تغفو على كتفه، فصدره، وتمنّى لها نوماً هانئاً بعد استعادته ملامح وجهها، وكأنّه عرفها، ورغب في مساعدتها.

لعلّ قارئ هذه القصّة يلاحظ أنّ القاصّ طلعت رضوان لجأ إلى السّارد العالم بكلّ شيء، وتركه يتولّى السّرد بضمير الغائب، بغية الإحاطة بحال الفتاة، وحال الرّجل المجاور لها في المقعد، في آن معاً. وقد كان اختياره هذا السّارد موفّقاً؛ لأنّ طبيعة المضمون تحتاج إلى مشهدين: مشهد الفتاة القلقة المتعبة التي تخلّى النّاس عنها، وبدأ الشّكّ يراودها في أنّ أخاها قد يكون مثل هؤلاء النّاس، يتخلّى عنها ولا يساعدها، ولا يتحمّلها، ومشهد الرّجل المجاور لها في المقعد؛ ذلك الرّجل الذي لاحظ أنّها متعبة قلقة فزعة، ففسح لها في المكان، أوّل الأمر، لتستريح قليلاً، ثمّ سمح لها، بعد ذلك، بالاتّكاء على كتفه فصدره، في نوع آخر من المساعدة لها. ولعلّ سماحه لها نبع من أنّه عرفها، أو من أنّه استعاد ملامح وجهها، بما يوحي إلى القارئ المتلقّي بأنّ النّاس لم يتخلّوا جميعاً عنها، فها هو واحد من النّاس يتعاطف معها، ويفسح لها في المكان لتستريح، ثم يتركها تغفو على كتفه فصدره، ويتمنّى لها، أخيراً، نوماً هانئاً.

المشهدان في القصّة لم يتكرّرا. بدأت القصّة بمشهد الفتاة، وهو مشهد يعرض حال هذه الفتاة وهي تدخل الحافلة، وتستقرّ في مقعدها، ثمّ يتركها تغفو دون أن يعود إليها ثانية، كذلك الأمر بالنّسبة إلى مشهد الرّجل. فقد انتقل السارد العالم إليه، ولكنّه لم يعرض حاله قبل ركوب الحافلة، ولم يُقدّم للمتلقّي أيّة معلومات عنه، على نقيض ما فعله عندما تحدّث عن الفتاة، إذ إنّه رافق صعودها إلى الحافلة، وعرض ماضيها بلمحة خاطفة دون تفصيلات، وتركها تجلس إلى جوار الرجل، وتنام عندما تحرّكت الحافلة.

من المفيد الإشارة إلى أنّ السّارد العالم بكلّ شيء لم يكتفِ برصد الصّورة الخارجيّة للفتاة، بل راح يرصد دخيلتها. ومن ثمّ رأيناه ينقل (صوت وجدانها: حياتي كلّها تهاون في حقّ نفسي. ولم أجرّب الدّفاع عن رغباتي. قالت: فلأجرّب الجرأة، وأطلب من جاري الجلوس بجوار النّافذة. غلبها التّردّد فلم تفعل). هذا الرّصد لدخيلة الفتاة يُفسّر ضعفها في حياتها، ولعلّه يُعلّل ما قالته عن تخلّي النّاس جميعاً عنها، فهي لم تدافع عن نفسها؛ لأنّها متردّدة. وربّما رغب القاصّ في الإيحاء بأنّ النّاس يتخلّون عن الإنسان الضّعيف، وأنّ أخاها قد يكون مثلهم، لا يساعدها، ولا يتحمّلها.

أمّا الرّجل فالمتلقّي يبدأ يعرفه بعد جلوس الفتاة إلى جانبه، دون أن يلتفت إلى ماضيه، أو صفاته الخَلْقيّة والخُلُقيّة. والظّنّ أنّ ما فعله طلعت رضوان من بيان حال الفتاة، وإغفال حال الرّجل مقصود للإيحاء بأنّ الخير مازال موجوداً في دخيلة النّاس. وقد عزّز هذا الإيحاء بالعبارة الآتية: (في هذه اللّحظة استعادت ذاكرته ملامح وجهها). هل يعني ذلك أنّه كان يعرفها قبل جلوسها إلى جانبه؟. لا أعتقد ذلك، بل أعتقد أنّ وراء هذه العبارة إيحاءً بأنّه يدرك معاناتها، فهو إنسان والإنسان أخ للإنسان دائماً.

من المفيد، قبل مغادرة هذا التّعليق، الإشارة إلى أنّ بناء هذه القصّة حكائيّ، ولكنّه بناء حكائيّ موجز موحٍ، ساعدته بساطة اللّغة، وقربها من الحياة، وقدرتها على رسم المشهدين المتقابلين، دون زيادة في الألفاظ، ودون إغراق في الوصف، ودون مبالغة في تجسيد الحدث، ودون خروج عن الحبكة التّاريخيّة التي ينمو الحدث أفقيّاً فيها، ودون حاجة إلى ذروة؛ لأنّ الاعتماد على المشهدين كافٍ في الدّلالة على المغزى الإنسانيّ الذي رغب القاصّ طلعت رضوان في إيصاله إلى المتلقّي.

تنقيب



ميثم الخزرجي

مَنْ يدلّني عليّ، سوف أهتاج فرحاً وأشركه في كعكة العيد التي تصنعها جدتي، هذا هو رهاني لكمْ.. لم أعتدْ كبتَ مشاعري المتمخضة إلى براكين مترعةٍ بأسئلةٍ تلسعني، متى ما ساقتْني مخيلتي للبوح عن مكنون الوجع المتنامي بنموذا غير المدبر له، لَكَم تطوعتْ كثيراً لكي أعثر على سرّ هذا العذاب الذي تتصاعد وتيرته بتهافت الأيام الموصدة، ولكنّ الحصيلة جعلتْني ألا أتمادى بالتفكير كثيراً حتى أدخر ما تبقى مني أو من علبة السجائر لهمٍّ آخر.

أين المفر؟ لطالما أردد هذه العبارة وأنا أتذكر صديقي (غافل) الذي وشوش لي ذات صباحٍ هرمٍ خارجاً من عتمة هذا التهكّم، أنّ ما يختلجك من سوادٍ حاول أنْ تودعه بمفكرتك الشخصية وتلقي به طيّ الحرمان عن أيّ شخص غيرك، وإلا تودع في أحد أركان الأمن العامة، إنْ لم تروضْ لسانك على عدم الإدلاء بما تضمر، المشكلة أنّ مفكرتي قد انتهتْ بانتهاء السنة الأولى من حياتي، ومازال لفاع الكلم الأسود متأبطاً زمام الجدوى خاطاً بأذياله وهج الروح الملتهبة، ليسترق لساني خلسةً للبوح عمّا يجول بداخلي فيكبر ويكبر عابراً أسيجة الصمت الأزلية.

لن أتناسى غافل ذلك الذي لم يغفل عن الحقيقة أبداً، بل لم تغفله هي مدوناً ما التهبت كينونته من ظلمٍ بأفكارٍ زانيةٍ، ولم نعرف عنه أيّ شيءٍ حتى هذه اللحظة، مازلتُ أمارس الزعيق عالياً بقلمي المتعب ألماً وأجوب مساحة الورقة التي قدْ لا تستوعب المسخ الذي نعيشه مبادراً بأنْ أذرع مساحةً أخرى، لأبدأ بتعفير جبيننا علّها تودعني في مكانٍ لا يجيد التسكع بانتكاساتنا وأخذ مهدئات الليل، مازلتُ يا غافل أبحث عنّي كثيراً علّني أقتصّ من الضواري والعسس، الذين جعلوا من مؤخراتنا تجيد النظر لمدياتٍ أبعد مما نتصور، لا تقلْ يا صديقي كنْ كالأرض لا تبحْ سراً لأيّ كان، فالأرض ما عادت تحفظ خطانا، فكيف بنا أن نستأمنها علينا.

أجلُ ما أخشاه أنْ خلل السواد المتصاعد من دواخلنا يتمادى بالصعود عالياً ليصبح سماءً قاتمةً لا نلوذ بغيرها، في حين أنّني أُشاطر نفسي وأدلل برهانٍ انسحب لأجيالٍ متواليةٍ لاهثين بالتنقيب عنّي بين ركام الأزمنة المتناثر، على أمل الظفر بالكعكة، على الرغم من أن جدتي قد التحقتْ بركب النائمين طويلاً.



عناق بعد حداد..



محمد المغربي

(احضر فوراً والدك في ذمة الله).... كان هذا نص البرقية المرسلة للمهندس حسام. حالة من الذهول والحزن الدفين المشبع بالندم انتابت حساماً (الذي كان مهتماً بعمله بالخارج)، فقد كان يدر عليه أرباحاً تكفيه هو وأسرته، لذلك انشغل بعمله وجعله دستور حياته، حتى إنه كان مقصراً في بر والديه، فلم يزر أباه إلا بعد سنين عجاف، وبرغم إلحاح أبيه عليه في طلب رؤيته، وشكواه المتكررة له من آلام الوحدة، خاصة بعد وفاة أمه، وأنه بحاجة إلى عناق ولده الوحيد، قبل أن توافيه المنية.

كان شريط الذكريات يطوف في عقل حسام أثناء رحلة العودة إلى وطنه لكي يلقى أحب شخص إليه وهو أبوه، الذي رباه وعلمه حتى صار مهندساً مشهوراً، لكنه سيلقاه هذه المرة جثة هامدة، لم يستوعب هذا المشهد، فكان يتمنى لو كانت هذه الأحداث كابوساً سخيفاً.. حتماً سيفيق منه، لكي يصحح أوضاعه ويعاود بر أبيه ولو لمرة أخيرة قبل وفاته.

تحجرت الدموع في عيون حسام؛ التي أبت أن تسيل إلا في بيته، حيث طفولته التي عاشها في كنف أبيه الحنون، الكريم، النصوح.

أخذ يتحسس جدران البيت.. أبوابه.. نوافذه.. المقعد الذي كان يجلس عليه، وأريكته التي كان يتمدد عليها وهو يقرأ، عصاه التي كان يخيفه بها وهو صغير حينما يخطئ، لكنه لم يضربه بها قط.

جلس مسترخياً على أريكة أبيه ودموعه تنساب بغزارة.. وقلبه يعتصره الألم والمرارة.. ظلت آهاته المكلومة مكتومة، فقد كانت كفاه تغطيان وجهه، لقد أبت عيناه أن تستمرا بالتحديق في ذكريات باتت أليمة وموجعة، كان صوت نحيبه يملأ الأرجاء، ولم يقطعه سوى صوت نداء إنسان.. نعم صوت إنسان.. نبرته تشبه كثيراً نبرة والده!!

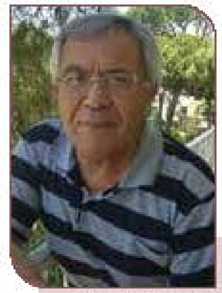
(حسام أنا هنا يا ولدي)

كاد قلب حسام يتوقف حين سمع هذه العبارة، وانتفض واقفاً إلا أنه لم يجرؤ على الالتفاف ناحية الصوت.. هل هذا شبح سكن البيت؟! أم أنها تهيؤات سمعية مزيفة؟ تكرر الصوت مرة أخرى، حينها تيقن من سلامة أذنيه ومن صدق وعيه، والتفت ببطء ناحية الصوت، وكانت المفاجأة.. لا تخف يا ولدي فأنا أبوك حقاً.. لم أمت.. فشلت في إقناعك بزيارتي حياً، فلجأت للحيلة كي أرغمك على المجيء بدعوى موتي، فقد بلغ الشوق مداه.. وقد عجبت من ولد هجر أباه..

ذرفت عينا حسام الدموع مجدداً، وانطلق إلى معانقة أبيه، وتقبيل رأسه ويديه وقدميه، راجياً السماح من أبيه بعد أن فطن الابن الدرس ووعاه.. وراح يرجو السماح من أب كريم كان قد رباه.



فتاة النشرة الجوّية



ترجمة: رفعت عطفة
إميليو دياث بالكارثل*

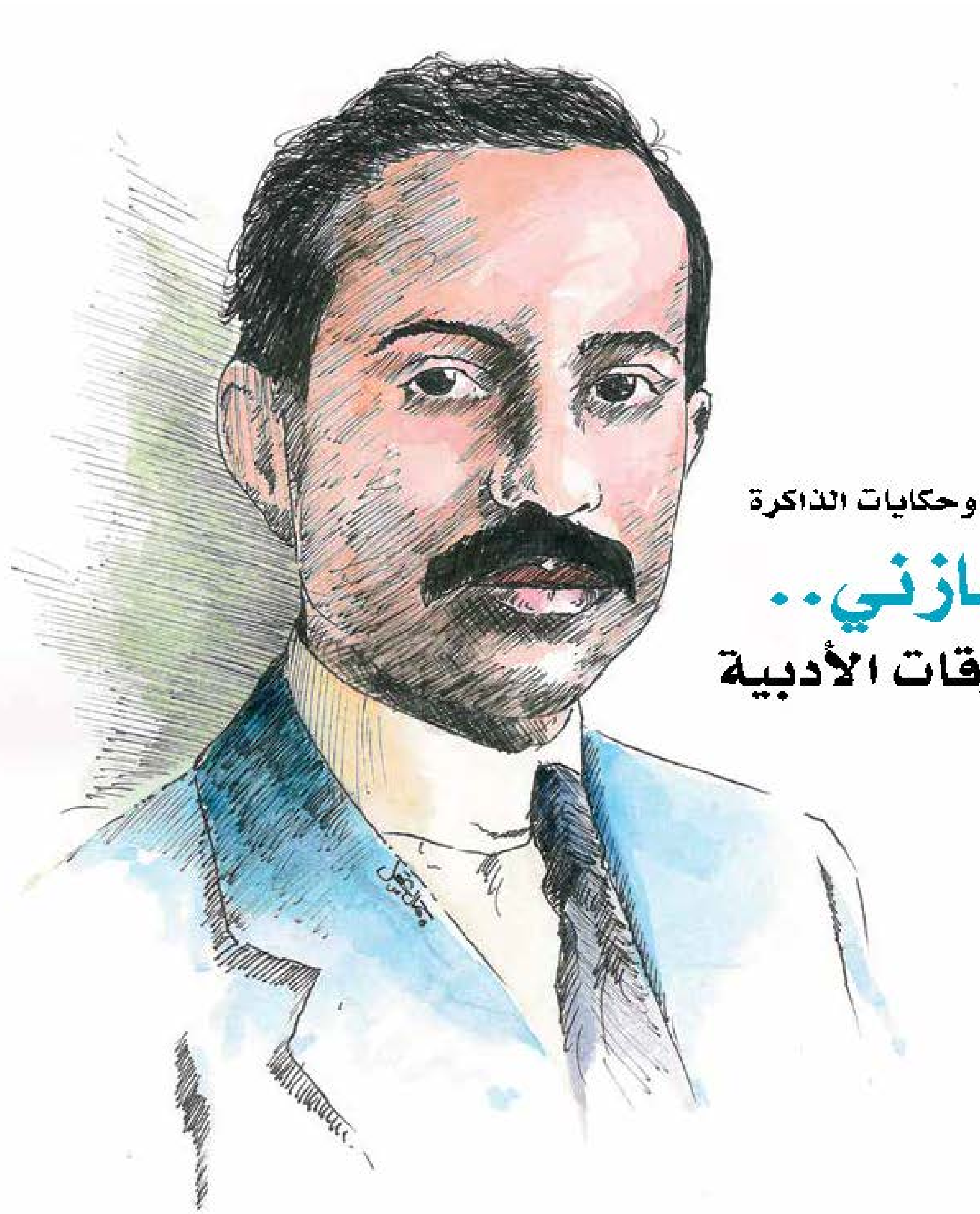
في كلِّ مساءٍ كان الزوجان العجوزان ينتظران على شاشةِ التلفاز فتاةَ النشرة الجويّة، جالسَيْن على الأريكة المتهالكة التي تفوح منها رائحةُ بول كلب: كانت تلك أوضح ذكرى عن بلاكي: الذي بموته، قبل أربع سنوات، عانيا أكثر من أيّ وقتٍ مضى الوحشة وتعبَ السنين التي كانا يعيشانها مذعنَيْن: إلى أن قرع بابهما ذات يوم رجلٌ شابٌ، كانا قد دلّلاه في طفولته بشغفِ جدَّيْن لا يخفى. كانت آخر رسالة منه – غير مفهومة وغير مترابطة– قد وصلت قبل عشر أو خمس عشرة سنة: من المحال تذكّر ذلك بشكل صحيح. بعد أشهر قليلة راحا يعتادان فضول التجربة الجديدة، في بعض الأيّام، حين كان الحفيد يستيقظ فجراً مُتمتماً بكلمات غريبة، يرتدي لباس الميدان، ويضع في معصمه الأيمن سواراً فضياً عليه اسمه ورقمه العسكري واسم امرأة بلغةٍ مجهولة. حجز له الجدّان مكاناً أمام التلفاز، ومنذ ذلك الحين كان الثلاثة يمكثون ساكتين أمام الشاشة، باستثناء بعض التعليقات القصيرة حول جفاف ذلك العام الذي لا يرحم. كانوا يقضون ساعاتٍ وهم يتأمّلون برامج تتتالى بين الإعلانات التجارية التي لا تُحصى، لكن اللحظة التي كانوا ينتظرونها بلهفة خفيفة هي لحظة نشرة الأخبار المسائية، حيث كانت فتاةُ النشرة الجويّة تُشفق على جمهورها حين كان عليها أن تُعلمهم، برنامجاً بعد آخر، أنه لا يوجدُ في الأيام القادمة أدنى علامة تدل على المطر. لم يكن عمرُ فتاة الشعر الأسود والعينين اللوزيتين يتجاوز العشرين سنة. كانت أشهرُ الجفاف قد أثارت أزمة، وراح الناس يهزلون من العطش والحرّ والروائح الكريهة، والماشية تنفقُ في الحقول الجافة، التي راحت تحترق بلا سبب، وكانت الأشجار تجفّ على أغصانها التي فقدت أوراقها، والأنهار تعرض أسرّةَ حجارتها ووحلِها المتشقّق، والسدود هبط مستوى الماء فيها حتى وصل إلى أرضها، وصار الناس يخافون أن يختنقوا تحت لهيب الشمس.

كانت فتاة النشرة الجويّة تبدو أكثر ألماً من أي وقت مضى، خجولة وموجوعة لأنّها لا تستطيع أن تُقدّم للناس الخبر الطيّب الذي كانوا ينتظرونه. وذات مساء لم تستطع الفتاةُ تحمّلَ الأخبار السيّئة التي كان عليها أن تخبرهم بها، وهكذا خرجت على النشرة المكتوبة وصاحت: أقسم أنّ الذنب ليس ذنبي، أنا فقط أنقل لكم التقارير التي أتلقاها من الأرصاد الجويّة! ينقبضُ وجهُها وتُوشِكُ على البكاء. (تُعاني كثيراً) قال الجدُّ. (بلى)، أجابت الجدّةُ: مكثوا بلا حراك في شبه عتمة الصالة، التي كانت تفوح منها رائحةُ بول كلب، دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر. نهض الحفيد كما في أيّام أخرى وهو يُتمتم بكلمات غريبة ويسير في تلك الشوارع بلباسه العسكري الميداني (كان يحضر عادةً قبل نشرة الأخبار): هو أيضاً لم يكن عنده الكثير مما يقوله، كان يقتصر على قول نعم أو لا، ويُكرّرُ أحياناً كلماتِ الجدّين جامداً خلفهما: تعاني كثيراً.

في ذلك الخميس – طبعاً يمكن أن يكون يوماً آخر، ذلك لأنّه ما من شيء كان باستطاعته أن يمنع الأحداث– تعرف الجدّان إلى حوادث كثيرة على الطرقات، إلى أعمال سلبٍ وقتلٍ، مواطنين يطلبون المساعدة لمرضاهم، فساد في الحكومة، وكانت فتاة نشرة الأحوال الجويّة، قد بدأت تقريرها دون أن ينتبه الجدّان تقريباً: كانت عيناها محمرّتين ومليئتين بالدموع، لا يظهر انفراج في الأشهر القادمة، احتياطات السدود لن تدوم أكثر من أربعة أيّام، فجأة نظرت الفتاةُ نحو يسارها – يمين الشاشة– وتراجعت خطوة تتبعُها الكاميرا، رأى العجوزان الوحيدان الساكنان في عتمة الصالة، كيف راح يدخل مسدّسٌ (مُنكّل) من الجانب الأيسر من الشاشة. في اللحظة الأولى لم يستطيعا أن يفهما تداخل تلك الأشياء غير المعقول – كانت هناك عناصر لا تنتمي إلى روتين سنوات التلفاز الطويلة، كان كمن يرى قلم حبر في حذاء– فقرّبا بشكل آليّ وجهيهما من الشاشة: لكن الذي استنفرهما، كان صوت الدويّ ومشهد وجهِ الفتاة المهشّم، التي تهاوت خارج الشاشة– وما استنفرهما تماماً هو أنهما رأيا، أنّ اليدَ التي كانت تحمل المسدّس، يظهر في معصمها سوارٌ فضّي عليه كتابات، كان من المحال قراءتها من تلك المسافة.



*كاتب بورتوريكي (١٩٢٩) جُنِّدَ في العشرين من عمره من قبل جيش الولايات المتحدة وأرسل إلى حرب كوريا مما كان له أثر كبير في حياته وأعماله. من أعماله: تصوّرات في شهر آذار (رواية) حصلت على نهائية جائزة سيكس بارال (١٩٧١)، والرجل الذي عمل يوم الاثنين وكان آخر عمل نشر له هو الأعمال القصصية الكاملة (٢٠٠٢)، حصل على عدد من الجوائز الوطنية.



طرائف وحكايات الذاكرة

المازني..
والسرقات الأدبية

مقال كتبه عبدالقادر المازني في مجلة الرسالة يقرّ فيه بالسرقة الأدبية



ناجي العتريس

ساقتني حظي الذي كان سعيداً في هذا اليوم إلى العثور على عدد قديم من مجلة (الرسالة)، يعود تاريخ صدوره إلى الثاني من أغسطس سنة (١٩٣٧)، وهو عدد جميل ورائع كعادة هذه المجلة الثقافية الرائدة التي أصدرها الكاتب الكبير الراحل أحمد حسن الزيات، واحتضنت كتابات الكثيرين من أبرز وأشهر كتّاب ذلك الزمان، الذين مازالوا يعيشون معنا بأعمالهم وإبداعاتهم.

في هذا العدد شدني مقالٌ كتبه الأديب الكبير الراحل إبراهيم عبدالقادر المازني (١٨٩٠-١٩٤٩) تحت عنوان (السرقات الأدبية)، يعترف المازني فيه بأنه نقل حرفياً خمس صفحات من رواية روسية كان قد ترجمها من قبل، وضم هذه الصفحات إلى روايته (إبراهيم الكاتب). ويقول المازني إنه نقل تلك الصفحات بنصها من الرواية الروسية إلى روايته هو، وذلك من دون أن يدري أن هذه الصفحات ليست له، وإنما هي لكاتب آخر، ويؤكد أنها سرقة غير إرادية، وغير متعمدة، وأنه لا ذنب له فيها على الإطلاق، وطبعاً للقارئ أن يصدق هذا أو يكذبه، ولكننا نحسن الظن في أديبنا الراحل الكبير، لأنه لم يُنقل عنه أنه سرق من أحد سوى هذه المرة، ولأنه اعترف نفسه في مقال نشره في مجلة واسعة الانتشار، موضحاً كيف تمت السرقة، ولأنه كانت لديه الشجاعة الدائمة، لأن يقول الحق ولو على نفسه، وتجلى هذا في مواقف عدة ليس مجالها الآن.

يحكي المازني الحكاية حتى ينفي عن نفسه تهمة خطيرة، التي لو كانت صحيحة لاستوجبت تراجع مكانته الأدبية في أعين عشاقه ومحبيه وهم كثر. يقول المازني في مقاله، الذي أعتقد أنه أثار ضجة كبيرة في حينها وفتح باب المناقشة حوله: على إثر الثورة المصرية في سنة (١٩١٩)، ذهبت إلى الإسكندرية لأقضي فيها أياماً أو لأتخذ فيها مقامي – حسب الأحوال – وأقمت في بيت أحد الأقرباء، وكنت لا أزال سقيم الأعصاب جداً، وكنا في رمضان فأفطرنا واسترحنا، ثم خرجنا لنحيي الليل بالسهر كما هي العادة، وكنت منشرح الصدر، لكني لم أكد أتجاوز عتبة البيت حتى وقفت وقلت لقريبي إني محموم، فأنا راجع، فجسّني قريبي فلم يجد بي شيئاً، فأصررت على أنها الحمى ورقدت، وكنت لا أطيق الصهد الذي أحسه، وزال عني بعد ساعة أو اثنتين، غير أني لزمت الفراش، وعادني الطبيب في اليوم التالي فقال: إن هذه حمى عصبية، فاستغربت، لكني عانيت من الأعصاب ما جعلني أصدق كل شيء، وبقيت أياماً في البيت، زارني في خلالها صديقي الأستاذ العقاد، وترك لي رواية روسية أتسلى بها، فأكببت عليها وقرأتها في ساعات، أحسست بعدها أني صرت أقوى وأصح جسماً، وأقدر على المكافحة والنضال في الحياة، وأنه صار في وسعي أن أستخف بما يحدث لي من سقم الأعصاب من الوهم.

وعدت بعدها إلى القاهرة ومضى عام، فطلب مني بعضهم أن أترجم له رواية فقلت لنفسي إني مدين لهذه الرواية الروسية بشفائي، وبالروح الجديدة التي استولت علي، فيحسن أن أنقلها إلى العربية، عسى أن تنفع غيري كما نفعتني، وقد كان. نقلت الرواية بسرعة، وكنت أذهب إلى المطبعة لتصحيح المسودات، فيقول لي العامل أحياناً: إن الأصول نفدت، فأقعد في أي مكان وأفتح الرواية، أروح أترجم وأرمي للعمال بالورقة بعد الورقة، وكأني أدون كلاماً حفظته من قبل. ولست أذكر هذا لأباهي



غلاف الرواية

ملابسات الحدث أنه نقل حرفياً عدة صفحات من رواية قام بترجمتها وضمها لروايته (إبراهيم الكاتب)


5ème Année, No. 213

الرسالة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire Scientifique et Artistique

Lundi - 2 - 8 - 1937

العدد ٢١٣ « القاهرة في يوم الاثنين ٢٥ جمادى الأولى سنة ١٣٥٦ — ٢ أغسطس سنة ١٩٣٧ » السنة الخامسة

فهرس العدد

أسبوع التاج


الرسالة ١٢٤٣

السرقات الأدبية

للأستاذ ابراهيم عبد القادر المازني

سأقص على القراء حادثة أعذر من لا يصدقها ولا ألوم من يرتاب في صحتها، ولكنها مع ذلك حقيقية، وبعض الحقائق أغرب من تلفيقات الخيال. وذلك أني على أثر الثورة المصرية في سنة ١٩١٩ ذهبت إلى الاسكندرية لأقضي فيها أياماً أو لأتخذ فيها مقامي – حسب الأحوال – وكنت لا أزال سقيم الأعصاب جداً. وكنا في رمضان فأفطرنا واسترحنا ثم خرجنا لنحيي الليل بالسهر كما هي العادة وكنت منشرح الصدر، ولكني لم أكد أتجاوز عتبة البيت حتى وقفت وقلت لقريبي إني محموم، فأنا راجع، فجسني فلم يجد بي شيئاً فأصررت على أنها الحمى، فرقدت وكنت لا أكاد أطيق الصهد الذي أحسه. وزال عني ذلك بعد ساعة أو اثنتين غير أني لزمت الفراش وعادني طبيب الأسرة في اليوم التالي فقال: إن هذه حمى عصبية. فاستغربت ولكني عانيت من الأعصاب ما جعلني أصدق كل شيء، وبقيت أياماً في البيت زارني في خلالها صديقي الأستاذ العقاد وترك لي رواية روسية أتسلى بها، فأكببت عليها وقرأتها في ساعات أحسست بعدها أني صرت أقوى وأصح بدناً وأقدر على المكافحة والنضال في الحياة، وأنه صار في وسعي أن أستخف بما يحدث لي سقم الأعصاب من الوهم. وعدت إلى القاهرة، ومضى عام فطلب مني بعضهم أن أترجم له رواية؛ فقلت لنفسي إني مدين لهذه الرواية الروسية

ولم أعن أنا بأن أطلب أو أدخر نسخة؛ وقد نسيت أن أقول إن عنوانها «ابن الطبيعة» وكان اسمها في الأصل «سَنين» وهو اسم بطلها. وليس هذا إعلاناً فقد نفدت من زمان طويل. كان هذا في سنة ١٩٢٠. وفي سنة ١٩٢٦ شرعت أكتب قصة «إبراهيم الكاتب» وانتهيت منها ولم أرض عنها فألقيتها في درج حتى كانت سنة ١٩٣٠ فخطر لي أن أنشرها، فدفعت بها إلى المطبعة، فاتفق بعد أن طبعنا نحو نصفها أن ضاعت بعض الأصول وكنت لطول العهد قد نسيت موضوعها وأسماء أشخاصها فحرت ماذا أصنع؛ ثم لم أر بداً من المضي في الطبع فسددت النقص ووجهت الرواية فيما بقي منها توجيهاً جديداً. ونشرت الرواية. وبعد شهور تلقيت نسخة من مجلة «الحديث» التي تصدر في حلب وإذا فيها فصل يقول فيه كاتبه إني سرقت فصلا من رواية ابن الطبيعة. فدهشت ولي العذر. وإذ كروا أني أنا مترجم ابن الطبيعة وناقلها إلى العربية، وأن أربعة آلاف نسخة نشرت منها في العالم العربي، وإني أكون أحمق الحمق إذا سرقت من هذه الرواية على الخصوص. فبحثت عن ابن الطبيعة وراجعتها وإذا بالتهمة صحيحة لا شك في ذلك، بل هي أصح مما قال الناقد الفاضل. فقد اتضح لي أن أربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف الواحد من ابن الطبيعة في روايتي «إبراهيم الكاتب». أربع أو خمس صفحات سال بها القلم وأنا أحسب أن هذا كلامي. حرف العطف هنا هو حرفه هناك؛ أول السطر في إحدى الروايتين هو أوله في الرواية الأخرى... لا اختلاف على الاطلاق في واو أو فاء أو اسم إشارة أو ضمير مذكر أو مؤنث... الصفحات هنا هي بعينها هناك بلا أدنى فرق.

بداية المقال في مجلة «الرسالة»

به أو لأقول إنني رجل بارع، بل لسبب آخر سيأتي ذكره في موضعه، وفرغنا من الترجمة والطبع، ولم يعتن الناشر بأن يبعث لي بنسخة من الرواية، ولم أعن أنا بأن أطلب الرواية من الناشر أو أن أحتفظ منها بنسخة، وقد نسيت أن أقول إنني سميت الرواية (ابن الطبيعة)، وكان اسمها في الأصل (سانين) وهو اسم بطلها.

يتحدث المازني بعد ذلك عن شروعه عام (١٩٢٦) في كتابة روايته المعروفة (إبراهيم الكاتب)، وذلك بعد ترجمته لرواية (ابن الطبيعة) فيقول: انتهيت من (إبراهيم الكاتب)، ودفعت بها إلى المطبعة عام (١٩٣٠)، وصدرت الرواية وبعد أشهر من صدورها، تلقيت نسخة من مجلة (الحديث) التي تصدر في حلب، وإذا فيها فصل يقول فيه كاتبه، إني سرقت فصلاً كاملاً من رواية (ابن الطبيعة)، فدهشت ولي العذر، وقد ذكر الناقد أني أنا مترجم رواية (ابن الطبيعة) وأنا أعرف أن آلاف النسخ من (ابن الطبيعة) منتشرة في الوطن العربي، وأني أكون أحمق الحمقى إذا سرقت من هذه الرواية على الخصوص، ومع ذلك وجدت التهمة الموجهة إلي صحيحة، فقد اتضح أن أربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف الواحد من (ابن الطبيعة) في روايتي (إبراهيم الكاتب)، أربع أو خمس صفحات سال بها القلم وأنا أحسب هذا كلامي، حرف العطف هنا هو حرف العطف هناك، أول السطر في إحدى الروايتين، هو أوله في الرواية الأخرى، لا اختلاف على الإطلاق في (واو)، أو (فاء)، أو اسم إشارة أو ضمير، الصفحات هنا هي بعينها هناك دون أي فرق، ومن الذي يصدقني إذا قلت إن رواية (ابن الطبيعة) لم تكن أمامي ولا في بيتي وأنا أكتب روايتي؟ من الذي يمكن أن يصدقني، حين أؤكد له أنني لم أرَ رواية (ابن الطبيعة). منذ فرغت من ترجمتها، وأني لو كنت أريد اقتباس شيء من معانيها أو مواقفها، لما عجزت عن صب ذلك في عبارات أخرى، لهذا فإني سكت ولم أقل شيئاً، وتركت الناقد وغيره يظنون بي ما يشاؤون، فما لي حيلة، لكن الواقع مع ذلك أن صفحات أربعاً أو خمساً من رواية (ابن الطبيعة) علقت بذاكرتي وأنا لا أدري لعمق الأثر الذي تركته هذه الرواية في نفسي، فجرى بها القلم وأنا أحسبها لي، حدث ذلك على الرغم من السرعة، التي قرأت بها الرواية والسرعة العظيمة التي ترجمتها بها أيضاً، ومن شاء أن يصدق فليصدق، ومن شاء أن يحسبني مجنوناً فإن له ذلك. ولست أروي هذه الحادثة لأدافع عن نفسي فما يعنيني هذا، وإنما أرويها على أنها مثال لما يمكن أن تؤدي إليه معابثة الذاكرة للإنسان، وليست الذاكرة خزانة مرتبة مبوبة، وإنما هي بحر مائج يرسب ما فيه ويطفو بلا ضابط نعرفه، من غير أن يكون لنا على هذا سلطان، فالمرء يذكر وينسى ويغيب عنه الشيء ويحضر بغير إرادته وبلا جهد منه. ويعلق بذاكرته ما يعلق وهو غير دارٍ أو مدرك لما يحدث، وتتزاوج الخوالج وتتوالد كما يتزاوج الناس ويتوالدون، وهو غير شاعر بشيء مما يجري في نفسه من التفاعل وأثره.

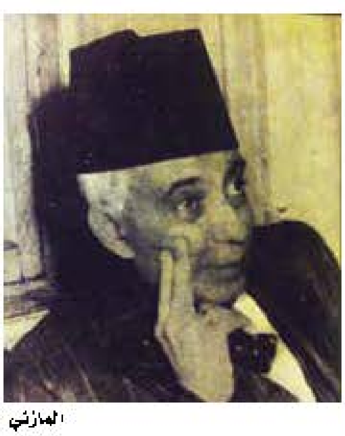
ويؤكد المازني أنه ليس قاضياً يحكم على هذا بالسرقة وعلى ذاك بالانتحال، ولكنه يحب تعليل وتفسير الحالات أو الحركات النفسية، التي تؤدي إلى ما يمكن أن يسمى سرقة أو اقتباساً، أو التي تغري إنساناً بما فكر فيه غيره. مشيراً إلى أنه لا جديد في تعليله أو تفسيره، لأنه قائم على علم النفس، وإنما الجديد هو التوجيه أو التطبيق، ولا فضل في هذا ولا مزية له. ثم يعطي بعض الأمثلة في الأدب العربي، وفي الآداب الغربية ليدعم وجهة نظره. ويقول الناقد الجميل الراحل رجاء النقاش عن هذه الاعترافات التي قدمها (المازني) بصورة حية لأديب صادق أنه لا يخشى أن يقول الحق ولو على نفسه، وأن اللافت للنظر في هذه الاعترافات قوله، إن ذاكرته قد احتفظت بالصفحات التي انتقلت إلى روايته في ذهنه، وهو يظن أنها له وليست لغيره، وهذا طبعاً يدل على أن ذاكرة (المازني) كانت ذاكرة نادرة وعجيبة، وقد اعترف له الكثيرون في عصره بهذه الميزة الخاصة، ومن هنا فقد كانت سرقة المازني سرقة بيضاء، أي ليس فيها تعمد ولا سوء نية ولا قصد غير شريف.


أحمد حسن الزيات


عباس العقاد


رجاء النقاش

يؤكد أنه نقل هذه الصفحات من دون أن يدري... وأنها سرقة أدبية غير إرادية أو متعمّدة


المازني

مسارات

ما بين عين الشاعر..
وعين السارد



عمر شبانة

قالت، وهي تُحدّق بي بقدر من الاستهجان والبراءة: إنّ لك نظرة غريبة إلى البشر المارّين من حولك، وإلى الأشياء التي تحيط بك كذلك. فسألتُها: ما الغريب؟ ما الذي تقصدين تماماً، لأنّ لكلّ شخص نظرته الخاصّة إلى العالم؟

قالت: هي نظرتُك، و(تطليعة) عينيك الخاطفة والسريعة والمُقتضَبة.. لا تُطيل النظرة، بل تخطفها بعين سرعان ما ترتدّ أو تتحوّل نحو (موضوع) آخر، بينما هناك من يطيل النظر إليك وإلى الأشياء بطريقة مملّة ومزعجة، ومرعبة أحياناً.

قلت: لديّ ما أقوله في هذه النظرة التي تعتبرينها غريبة، فالأمر بالنسبة إلي يتعلّق بطبيعة تكوين الشخص وطبيعة اهتماماته، وطبيعة علاقته بالزمن وبالمكان، ذلك كلّه هو ما يجعل لهذا الشخص نظرته الخاصّة. هذا بصورة عامّة، أي في ما يخصّ الإنسانَ عموماً، لكنّ ثمّة صورة خاصّة تتعلّق بالمبدع ونظرته إلى العالم، وهذا لا يعني اختلافاً وتمييزاً في القيمة، بل بالكيفية التي تحكم اختلاف البشر، وليس تفضيلاً لهذا على ذاك.

وحتّى داخل حقل الإبداع والمبدعين، هنالك فروقات واختلاف بين مبدع وآخر. لكنّ التمايز الأبرز في هذا المجال، مجال طبيعة (نظرة العين)، هو ما بين نظرة عين الشاعر من جهة، ونظرة عين السارد: الناثر، الروائيّ، القاصّ، وحتى المسرحيّ. والفروقات التي أتحدّث عنها ليست سطحية ولا شكليّة، كما أنّها لا ترتبط بالكَمّ، بل هي عميقة وتتعلّق بسؤال (الكيف)، وبالكيفيّة التي يرى كلّ من الشاعر والسارد إلى كلّ ما حوله ومن حوله.

من جهتي، وأتحدّث عن نظرتي ورؤيتي وعينيَ، فإنّ الشاعر غالباً، ولا أقول بالتعميم إذ ثمّة استثناءات، يتميّز بالنظرة السريعة والخاطفة واللمّاحة، بينما يتميّز السارد، غالباً أيضاً، بإطالة النظر والتحديق والتمحيص والتدقيق في التفاصيل. قد تسأليني عن تفسيري وطبيعة فهمي لهذه الظاهرة، ولعلّني أقف متسائلاً معك أيضاً، فلا تفسير محدداً للظاهرة، هذا إذا اتفقنا عليها من حيث المبدأ!

ابتداء، ومن حيث المبدأ أيضاً، لا بدّ لنا ونحن نفحص هذه الظاهرة ذات الطابع الإنساني والإبداعي في آنٍ، أن نفحص الفارق بين الشِّعر من جهة، والسّرد عموماً من جهة ثانية. فصحيح أننا، في كلتا الحالين حيال العمليّة الإبداعيّة، وأمام ما تتطلبه من أدوات، لكنّ الصحيح أيضاً أن لكل صنفٍ من صنوف الإبداع مواصفاته وعناصر تكوينه وبنائه.. وهو ما يجعل هذا (النصّ) شعراً، وذاك قصة قصيرة، أو قصيرة جداً أو طويلة، وذلك رواية قصيرة أو طويلة أو ملحمة.

الشِّعر، وحتّى القصائد الملحميّة والمطوّلة منه، هو في جانب أساسي منه، بل إنّ إحدى أبرز سماته، أكبر قدر من التكثيف والاختزال والجِدّة. وبرغم أنّ الإبداع عموماً يتطلّب (مزاجاً)، لكنّ مزاجية الشعر لا تضاهى، وهي مزاجية تجعله أشدّ توتراً واضطراباً من بقية أصناف السرد والنثر والحكي والقصّ و(الرّوي)، التي تنطوي على قدر قد يكون كبيراً أو صغيراً من التفاصيل و(قصقصة الأشياء)، إلى حدّ قد يبلغ حدود الثرثرة.

هذا جانب، وثمّة جانب يتعلق بأنّ أحد أهمّ عناصر الشِّعر يتمثّل في الصورة، فالشاعر مصوّر، والقصيدة تحتفي بالصور والتصوير كما لا تحتفي صنوف السّرد. والصورة، كما نعلم، هي ومضة، أي أنها لمحة سريعة وخاطفة، تحتفي بلحظة قصيرة جداً، وحتّى المشهد فيها مختزل في الومضة. وما دام الشِّعر كذلك، فهو لحظة متوترة، ولا بدّ أنّ من ينتج هذا كلّه هو بالضّرورة صاحب عين تمتلك ما أستطيع تسميته نظرة (عين النسر)، النسر الذي لا ينظر مُطوّلاً، ولا يتأمل في فريسته، فهو ذو طبيعة مستعجلة. دون أن نعني أن الشاعر هو ذاك النسر الذي لا يعتني باختيار الفريسة. ولا نعني أيضاً أنّ السارد والسرد يفتقر إلى عنصر الصورة والمشهديّة التي قد تبلغ حدود (البانوراميّة).

الشاعر، إذاً، صيّاد صور، فيما السارد صيّاد تفاصيل، حتى وهو يلتقط الصور.

والشاعر خيال أيضاً، ما يعني أن للخيال لديه مساحات لا وجود لمثلها، كمّاً وكيفاً، في السّرد.. وبين العين والخيال علاقة حميمة، فعين الشاعر تصطاد صورة شخص ما، لمحة عابرة، وتقوم بنقلها إلى المخيلة، لتقوم بدورها في رسم شخصيّة هذا الشخص، بأكبر قدر من التكثيف، وبقليل من الاهتمام بالتفاصيل التي تمثّل للسّارد مادته الأساسية.

إلى هنا، يبدو أن الأمر يتعلق بعناصر في الشِّعر، في القصيدة، غير حاضرة في أشكال السّرد وأنواعه وتصنيفاته. لكنني، وبرغم مدى اعتدادي بالمسرح واعتباره (أبو الفنون) جميعاً، حيث تحضر فيه فنون الكلام والصور والصوت/ الإيقاع، والصراخ والحوار المسرحي والسّرد.. برغم ذلك كله، فإنني أظل أرى في الشِّعر (عوالم غريبة) تمنع العين الشعرية من إطالة النظر، وأظل أنتمي إلى عالم الصورة. وما ينطبق على الشعر ينطبق غالباً على الشاعر.

والشِّعر اختزال حدّ المحو، بينما الفنون والآداب الأخرى تقوم على (الفضح)، ولذلك تختلف إلى حدّ كبير عن الشعر. ولهذا تختلف عين الشاعر ونظراته، عن عين السارد.

القصيدة تحتفي بالصور والتصوير كما لا تحتفي صنوف السرد وهي في الشعر لمحة سريعة وخاطفة

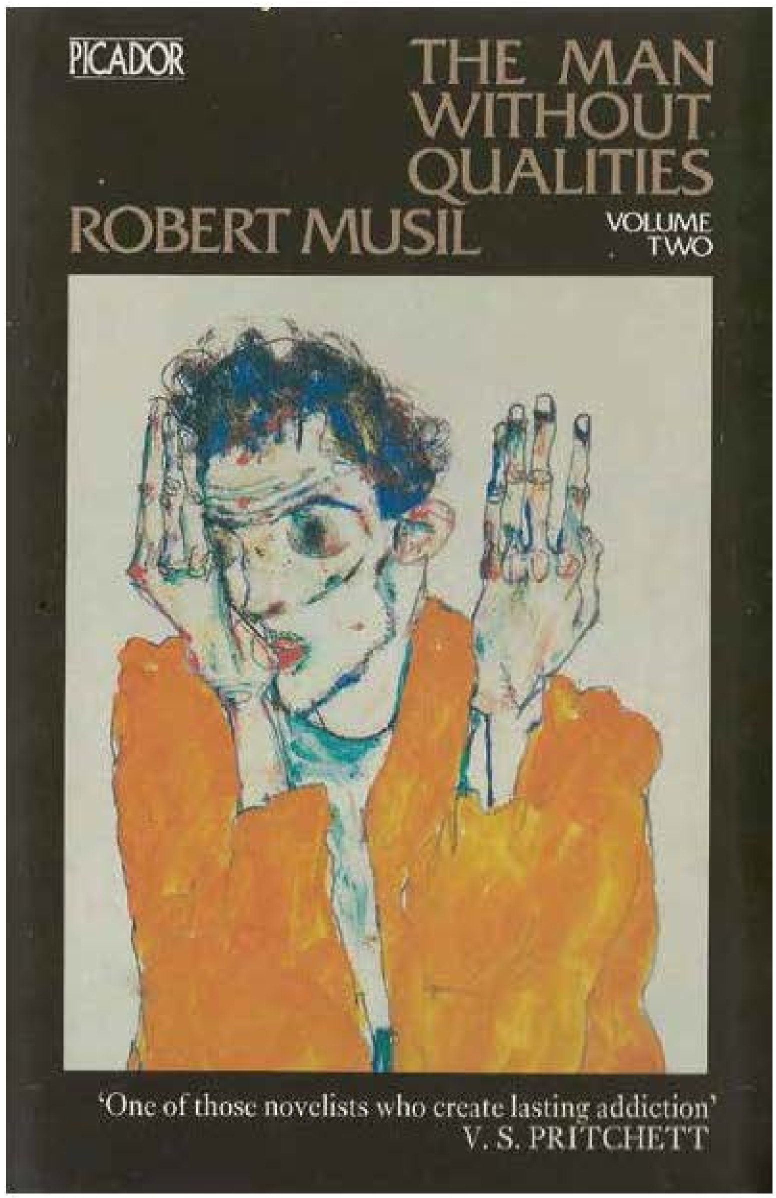
(الرجل الذي لا خصال له)

الرواية اللامتناهية

كيف يمكن الإطباق على رجل لا خصال له؟ أليست خصاله علامات تتبع لشخصه وروحه وأفكاره ورغباته ونزواتها؟ ثم أليس حرياً بنا تعقبها وهي تتشكل وتجتمع وتتشتت، ثم تعاود التشكل من جديد، ويُضاف إليها ويُحذف منها لتخلص إلى هذا الرجل واسمه (أولريش) وقد فارقته الخصال وهو يمضي من صفحة إلى أخرى على هذا النحو؟ وقد أحكم روبرت موزيل (١٨٨٠ - ١٩٤٢) قبضته عليه، يصوغ عوالمه إلى ما لا نهاية في روايته المفصلية في تاريخ السرد الروائي (الرجل الذي لا خصال له).



زياد عبدالله



غلاف الرواية

إنه (أولريش) الذي لم يكن (يخضع كما يفعل أي واحد من هذا الجنس لتصورات غير معينة، لكنه لم يكن من جهة أخرى ليخفي بأنه عاش هو نفسه بكل وضوح، طوال سنوات ضد نفسه فقط، وأنه يتمنى أن يحدث له شيء غير متوقع، ذلك لأنه وهو يفعل ما كان يسميه عطلة من الحياة، لم يعثر في هذا الاتجاه أو ذاك على ما يمنحه السلام).

لا مجال للتراجع إذاً مع هكذا عمل روائي عظيم، أراد فيه مؤلفه النمساوي أن تتحول الرواية إلى مادة حية تبشر بأخلاق وأفكار جديدة، تحل محل تلك البورجوازية البالية والمستهلكة، وتشييد بنى روحية وذهنية لها تكون أشبه بمولدات لأسئلة الإنسان الوجودية والأخلاقية والسياسية والتاريخية، من غير أن يتوانى عن الإجابات أيضاً لا تخلو من نقائض، في تتبع للأعماق الإنسانية وهي تجابه الحياة والموت، وبوصف النقائض مركباً إنسانياً أصيلاً.

(ليس الإنسان جيداً فحسب، وإنما هو جيد دائماً! وهذا يشكل فارقاً هائلاً، هل تفهمينني؟ إننا نبتسم على سفسطائية حب الذات، في حين يتوجب علينا أن نستخلص منها أن الإنسان لا يستطيع أن يقوم بأي عمل شرير إطلاقاً، وإنما يقوم بعمل ينجم عنه الشر. هذه المعرفة تصلح أن تكون منطلقاً لنا إلى الأخلاق الاجتماعية).

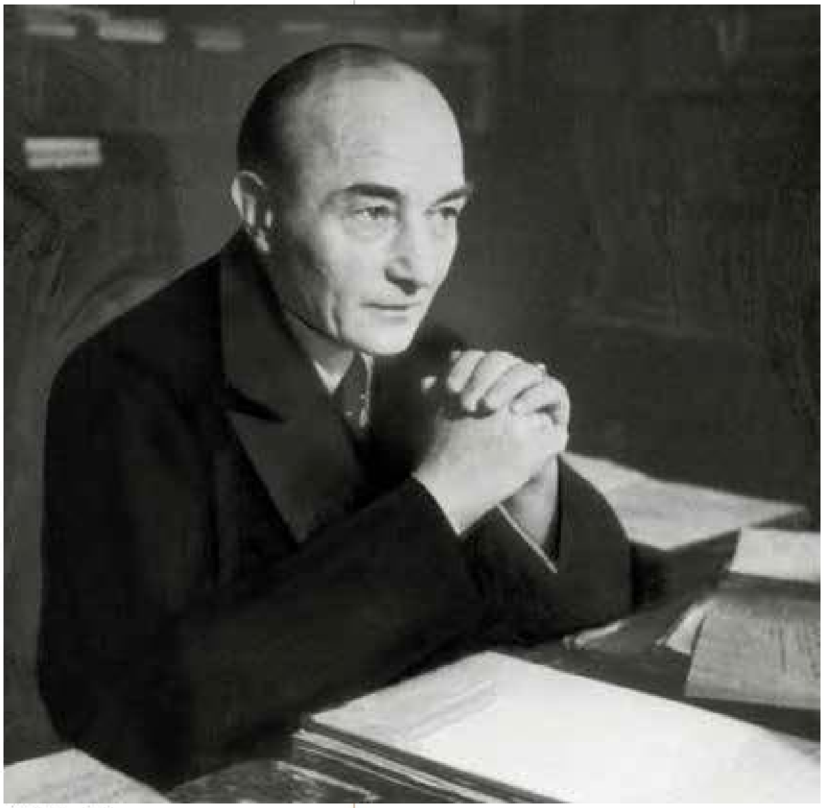
لكن وقبل التوغل أكثر في (الرجل الذي لا خصال له)، تجدر بنا الإشارة إلى أنها رواية لم تكتمل، إذ توفي (موزيل) بعد أن نشر جزأين كبيرين منها، ولتنشر زوجته ما تبقى من مسوداته، هو الذي كان ينوي أن يختتم الرواية ببداية الحرب العالمية الأولى، فإذا به يصل الحرب العالمية الثانية ولم يفرغ منها.

كل شيء في الرواية يتحول إلى مساءلات وجودية، تنقضُّ على القارئ من شتى الجهات والجوانب إلى أن تُستنفد تماماً، ويوحي البناء السردي للرواية ببساطة شديدة للوهلة الأولى، إذ ما من تنويعات في السرد، والوقائع والأحداث تمضي وفق مسار الحياة اليومية، لا بل إن الرواية تبدأ بحادثة اصطدام شاحنة بأحد المارة وتجمع الناس حوله، ومن ثم وصول سيارة إسعاف، وليخبرنا الراوي بإحصائية مفادها أن (١٩٠) ألفاً يقضون جراء حوادث السير، وأن عدد جرحى هذه الحوادث (٤٥٠) ألفاً، إلا أن كل شيء يخضع إلى نبش ومعاينة، يخلص (موزيل) من خلالها إلى اكتشافات ومعابر لا يمكن توقعها، والدهشة التي تحدثها متأتية من أصالة فكرية، كما لو أننا، نحن معشر القراء، نعايش هذه التوالدية الفكرية واللغوية، وهي تجري في مختبر لا نستغرق زمناً طويلاً حتى يطالعنا الاكتشاف تلو الاكتشاف.

وفي هذا السياق يرى ميلان كونديرا أن كل شيء في (الرجل الذي لا خصال له) يتحول إلى ثيمة أو تساؤل وجودي، وعلى العكس تماماً من رواية توماس مان (الجبل السحري) (كتبتا في ذات المرحلة أو الحقبة النهائية للأزمنة الحديثة التي بدأت عام ١٩١٤) وحين يغدو كل شيء ثيمة تختفي الخلفية، وكما على سطح لوحة تكعيبية، لا وجود إلا للسطح الأول، وفي هذا الإلغاء للخلفية أرى الثورة البنيوية التي أنجزها موزيل.

يتضح لدى قراءة (الرجل الذي لا خصال له) بأنها لن تكتمل، وللحقيقة فإنها لا تحتاج إلى نهاية، حيث إن بنيتها لا تتطلب خاتمة أصلاً، ونحن ننتقل من فصل إلى آخر، وكل فصل يجهز على فكرة، وينقل بطلها (أولريش) من طور إلى آخر، ففي هذا الفصل نتعرف إلى أبيه، الذي يمتلك خصالاً، فحتى (رجل لا خصال له يملك أباً بخصال)، وفي ثلاثة فصول أخرى نتتبع ثلاث محاولات ليصير المرء رجلاً عظيماً، ويكفي إيراد اسم الشخصية التي ستدخل حياة (أولريش) حتى نطالع تقدّماً في الأحداث التي تفضي إلى جدالات وأفكار تشرّح كل ما يُشرّح وما لا يُشرّح.

يحيل (ميشائيل مار) في كتابه (فهود في المعبد) (ترجمة: أحمد فاروق – إصدار مشروع كلمة ٢٠٠٩) عدم تمكن موزيل من إنهاء روايته العظيمة (أمضى ٢٠ سنة في كتابتها من دون أن يفرغ منها، لا بل إن كراساته تشير إلى أن بذور تكونها بدأت منذ عام ١٩٠٥) إلى وسواس مرضي، ويروى عن



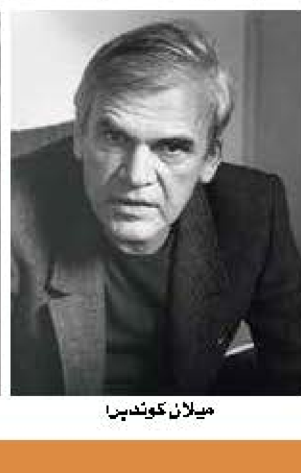
روبرت موزيل

روبرت موزيل أمضى (٢٠) عاماً في كتابة روايته دون أن تكتمل

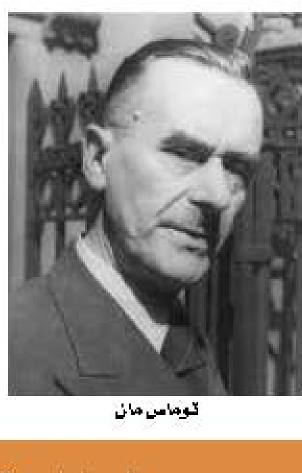
كل شيء في الرواية يتحول إلى مساءلات وجودية تنقضّ على القارئ من كل اتجاه



مارسيل بروست



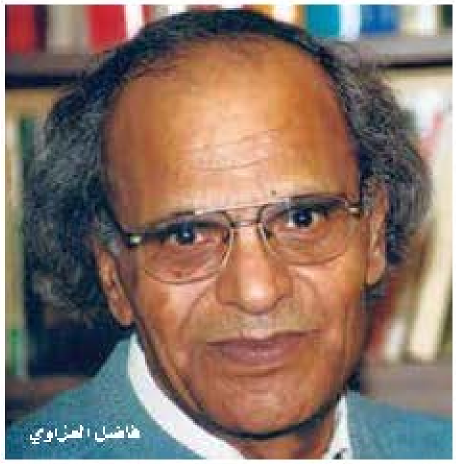
ميلان كونديرا



توماس مان



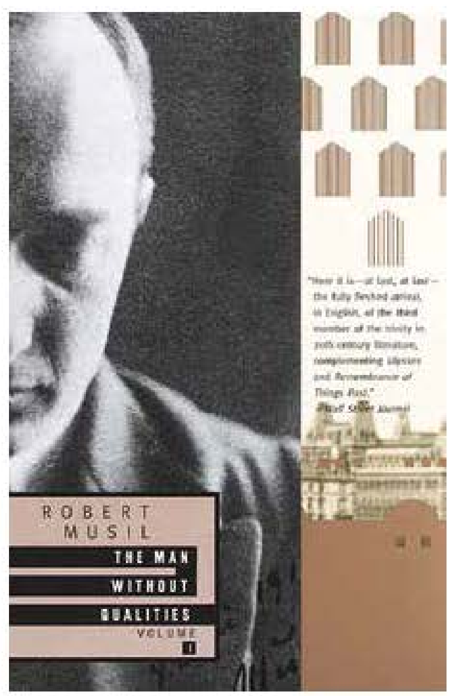
ميشائيل مار



فاضل العزاوي

موزيل أنه كان يسجل في دفتر استمتاعه بكل سيجارة، والوقت الذي أمضاه في تدخينها، كما أنه كان يقوم بعدّ كل النوافذ، التي يمر بها أثناء مشيه في شوارع فيينا، ولعل هذا يلتقي مع هوسه بإعادة الصياغة أثناء التأليف، إذ إن كل ما كان يكتبه يخضعه لعدد غير متناه من الصياغة وإعادة الصياغة (لا بد من تتبع كل إمكانية جديدة حتى يصل بها إلى طريق مسدود).

ويكتب موزيل أنه عندما يراقبه أحدهم أثناء لعبة تنس أو مبارزة، فإنه يرغب بتحسين أدائه فيصاب بتشنج عضلي، وعندما قرأ لـ(ألفرد أدلر) شرحاً لنوع معين من العصاب، شعر بأنه أصابه بالصميم هو الذي نشأ كفتاة (ولد موزيل بعد وفاة أخت سبقته إلى الحياة بعامين فوجدت فيه أمه تعويضاً عنها)، ووفقاً لاكتشاف أدلر، فإن المريض يقوم ليلاً مثل (بينلوبي) زوجة عوليس بتمزيق ما نسجته يده أثناء النهار.



ويخلص مار إلى أنه لو كُتب لمارسيل بروست أن يعيش ٣ سنوات أخرى لكان تمكّن من إنهاء (البحث عن الزمن المفقود)، أما موزيل، ولو عاش ١٠٠ سنة أخرى لما تمكن من إنهاء الرواية، أو حسم ما سيحصل بين أولريش وأخته أغاتا، وهكذا أدرك موزيل أن مشكلة حياته تكمن في عدم قدرته على الحسم، ومردُّ تلك المشكلة لم يكن على اتصال بالنقص، بل بالفائض، وصولاً إلى النقائض التي اجتمعت فيه، والتقلبات التي كانت تعصف به من جراء لعبة الاحتمالات اللامتناهية التي ارتبطت باسمه، تلك التي كان يرى بها حاسة يعرّفها بأنها (القدرة على عدم الاهتمام بالأشياء الموجودة، بقدر أكبر من تلك غير الموجودة)، ولعل في هذا الاقتباس من الرواية ما يدلل على الآنف ذكره: (لقد توصل الآن إلى معرفة أنه ما من عودة طوعية في تاريخ البشرية. ولكن ما يصعّب الأمر أكثر، هو أننا لا نملك أي تقدّم مجدٍ إلى الأمام. اسمحي لي أن أقول لك إننا في وضع غريب جداً، فنحن لا نستطيع التقدم إلى الأمام أو نتأخر إلى الوراء ، وثمة شعور بأن اللحظة الراهنة أيضاً لا تطاق).

ويبدو أن لعنة موزيل وروايته العظيمة طالت ترجمتها إلى العربية، فقد صدر الجزء الأول منها عن منشورات الجمل عام (٢٠٠٣)، وقد نقلها عن الألمانية ببراعة الشاعر والروائي العراقي فاضل العزاوي، ومنذ ذلك الحين ونحن نترقب ما تبقى منها.

مشكلة موزيل تكمن في عدم قدرته على الحسم للتقلبات التي كانت تعصف به وشعوره بأن اللحظة الراهنة لا تطاق



فهود في المعبد، لميشائيل مار

(أولريش) بطل الرواية تحول وأفعاله إلى مادة حية تبشر بأخلاق وأفكار جديدة

آمال



محمد الهادي الجزيري

إيقاعات نثرية..
نمر سعدي في (غبار الورد)

هذا الكتاب طافح بحب الآخرين، ملمّ بنخبة منهم قدمت حيواتهم ومجهودات جسيمة في مجال الشعر والرواية والأدب عموماً.. لذا مسني بقوة، فأن يقوم مبدع بمثل هذا العمل.. يدل على حبه لكل الذين ذكرهم.. ويؤكد أنه ذاكرة تضم عشرات الشعراء والروائيين ممن تركوا بصماتهم على الطاولة.. إنه عمل يخلد من كانوا معنا، قام به نمر سعدي، مشكوراً، بجمعه لمقالاته المكتوبة من مدة (٢٠٠٥ إلى سنة ٢٠١٨) وإصدارها في هذا الكتاب.

افتتح هذا المتن الحميم بقامة شعرية عظيمة، ألا وهي عبدالرحمن الأبنودي، وذكر علاقته بأمه، مشيراً إلى الكثير من الشعراء، ممن كانت لهم أواصر قربى متينة مع أمهاتهم، مثل محمود درويش ومحمد القيسي وبدر شاكر السياب وأمل دنقل.. وأنهى التفاتته إلى هذه الحالة النادرة في الشعر الشعبي العربي بأن قال: (الشاعر هو ذلك الطفل الذي لا يهرم روحياً، والمحمل بكل خطايا المدن ومرايا الرفض وشهوات الحياة ونزواتها، وليست الأم سوى الأجنحة الرحيمة البيضاء التي يأوي إليها طائر الشغف والألم كلما حاصرته قسوة القدر.. أو تاه في السراب).

العديد من المبدعين مروا بذاكرة نمر سعدي، مثل محمد الفيتوري، فقد أدرجه في خانة (آخر العشاق المتجولين)، وأسهب

> قلمه مفعم بحب الآخرين فآثر أن يذكرهم في كتابه (غبار الورد)

عليه المديح الذي يناسبه، ومما ذكر من خصاله: (كان الفيتوري نسيجاً وحده، وكان ذلك الشاعر المخلص لقصيدته إلى أبعد حد.. وهو متمرس بكتابة قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية.. وأنا أجد نفسي مشدوداً في أحيان كثيرة لقصيدته العمودية التي يحسن دوزنة موسيقاها وانتقاء مفرداتها مع كثير من المحبة والإعجاب بقصيدته التفعيلية..).

وفي ختام حديثه عن الراحل الكبير، استشهد بمقطع من قصيدته عن إلياس أبو شبكة في الذكرى الخمسين لوفاته، لا يمكنني أن أمر بها دون أن تستوقفني: (برق هو الشعر/ طفل سابح أبداً/ بين المجرات.. مجنون ومكتئب/ فكيف لي/ وأنا الطفل الذي انغرست خطاه في الرمل/ أن آتي بما يجب؟).

من أفضال مثل هذه الكتب المفتوحة على أسماء وأعلام: أنها تعرفك بمبدعين أفذاذ لم تكن تعرفهم.. مثل ذلك الروائي المذكور في هذا الكتاب تحت عنوان (تحديق بمرايا الذاكرة)، وهو المبدع الراحل سلمان ناطور، صاحب المتن الروائي المترجم إلى العبرية (ذاكرة)، وأهم ما شدني إلى عمله دقة وصفه لحالات الترحيل والنفي والتشرد في أصقاع الدنيا.. يا لها من نكبة حلت بالشعب الفلسطيني! ويا لصبرنا على الأذى والجور! ثمة حكاية سردها نمر سعدي عن الشاعر القومي (أبو سلمى) الذي سافر إلى ألمانيا هرباً من الظلم.. يقول الكاتب: (سافر في سفينة ولكن مفتاح بيته بقي في يده ولم يسقط كما سقط دفتر أشعاره في البحر.. لأنه كان مؤمناً بعودته خلال أيام..).

> قدم قامات شعرية وأدبية محاولاً سبر أغوارهم في علاقاتهم مع أمهاتهم وطفولتهم

ما أرحب قلبه الفلسطيني.. لكم اتسع لعدد كبير من المبدعين.. ومنهم الشاعر الراحل محمد الصغير أولاد أحمد، فقد خصص له حيزاً من كتابه وعنونه (كان صديقاً للفراشات)، ذاكراً أنه كان يؤمن بتفرده شاعراً وإنساناً ومناضلاً.. كما لعن المرض الذي ذهب به حيث لا عودة.. حيث الغياب المؤلم.. وقال نمر سعدي في أولاد أحمد: (يبقى أولاد أحمد شاعر الوجع التونسي وحادي القافلة.. يبقى شاعر النبض الشعبي ومحرك ماء البحيرات الراكدة، والفارس الذي أهدى تونس خضرة قلبه وقصائده).

إضافة إلى تكريم السابقين وتبجيل الكبار؛ ثمة فصول عديدة يلتفت فيها نمر سعدي إلى الهمّ الثقافي العام، ويبوح بما يؤرقه في الساحة الأدبية من كثرة الكتابات التي اكتسحت المشهد جملة وتفصيلاً.. ومنحها الفيسبوك وأدوات التواصل الاجتماعي فرصة لا تعوض للكتابة في كل شيء، وأعتقد أنه على حق فيما ذهب إليه.. على كل.. لا يبقى إلا الجيد والصحيح، وما هذا الكتاب إلا دليل على صحة ما أقول، فجمع كل هؤلاء العظام والاحتفاء بهم وذكر خصالهم.. أمر يُذكر فيُشكر.

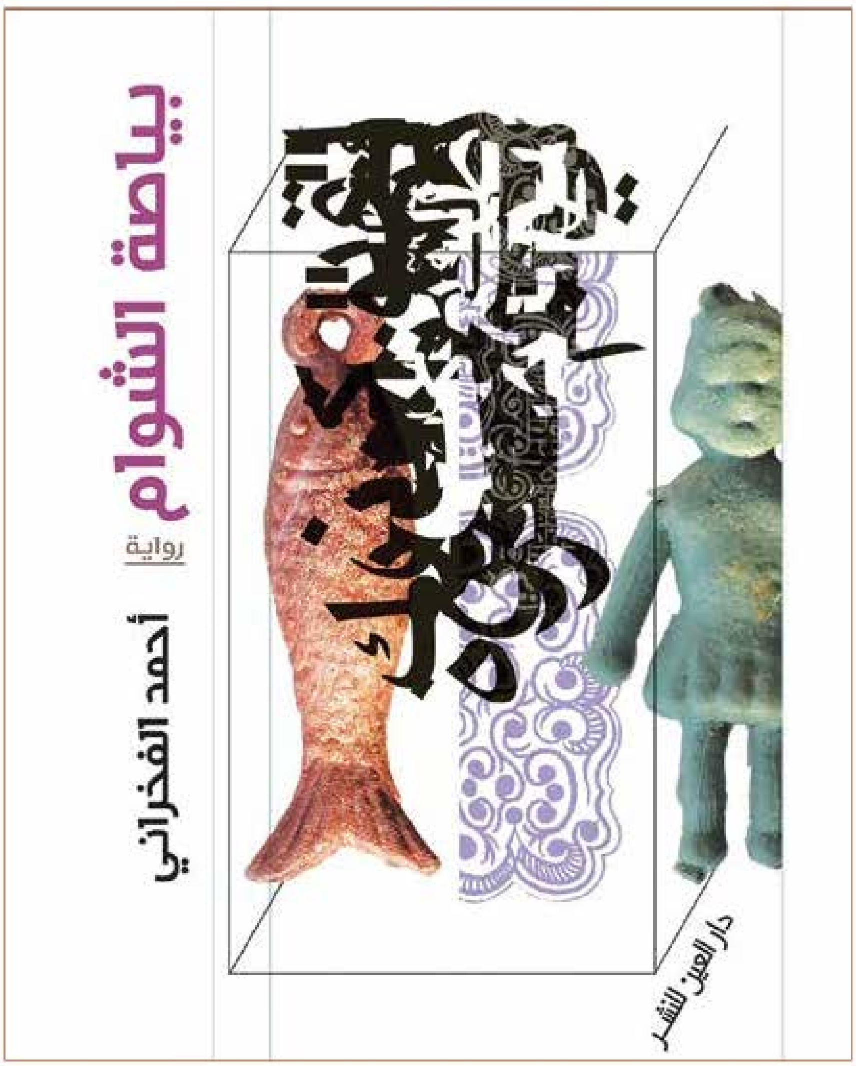
تحولات الشخصية في المكان المنضغط

فانتازيا رمزية في رواية أحمد الفخراني (بياصة الشوام)



عزت عمر

يحيل العنوان (بياصة الشوام) إلى أنها رواية مكان، فالبياصة تعريب إسكندراني لـ (لا بياز la piazza) التي تعني الساحة داخل السوق الشعبي الأشهر؛ (حي العطّارين) الصاخب بالحركة التجارية منذ أقدم الأزمنة، وقد شهد تحوّلات مثيرة ترتبط بالحضور التجاري للجاليات الأجنبيّة المختلفة الجنسيات، إبان نهضة الإسكندرية الكبيرة كمدينة (كوزموبوليتية)، تستعد لتكون مركزاً عولمياً متعدد الثقافات والأنشطة الاقتصادية. ولعلّ لورنس داريل في (رباعية الإسكندرية) قارب هذا النشاط من وجهة نظره وزاوية رؤيته، وبدورهم كتب كثير من الروائيين روايات، سمّيت باسمها صراحة أو بأسماء أماكن فيها، يأتي في مقدّمتهم نجيب محفوظ، وإدوارد الخرّاط، وإبراهيم عبدالمجيد، وأخيراً... أحمد الفخراني في إصداره الجديد.



أحمد الفخراني روائيّ مصري من الجيل الشاب، امتاز بمخيلة مبدعة تحيل الصور والأحلام إلى سرد آسر بلغاته المختلفة، يستحقّ التنويه والتوقّف عنده في مستهل الكلام عن تجربته في هذا النصّ المشبع بالفانتازيا في صورتها السريالية أو الصوفية المجنّحة، وهذا امتياز أوّلي يعكس توجّهاته الفكرية في مسألة الاغتراب الثقافي للفرد المبدع الساعي للخلاص من جملة الضرورات الاجتماعية والسلطوية لما آل إليه مجتمع (بياصة الشوام)، من فوضى وفتوات وبلطجية يتحكمون في مصيره ليغدو مكاناً طارداً ولا بدائل أو خيارات لسكّانها، من باعة وعمال مياومين أو أصحاب حرف، اذ ثمة سور خرافيّ يمنع خروجهم، وكأنّ الأقدار جمعتهم في مكان رمزيّ أو افتراضي، يحتمل الشيء ونقيضه معاً، اذ ثمّة بشر يمارسون حياتهم الطبيعية في النهار، وثمّة أغنياء كبار يرتادون مطعم (ملك السمّان) ليلاً، والمطعم موجود واقعياً، وكان قد أسسه إلياس السوريّ أيّام لجوء النخب الشامية إلى مصر هرباً من الاضطهاد، لكن حضوره في الرواية كحضور تسميتها بغرض إيهام القارئ، بأن ثمة معطيات واقعية قد تدغدغ مشاعر وذكريات أبناء الاسكندرية أو لمن مرّ بها، كما فعل نجيب محفوظ في (ميرامار) كمكان محدود

شهد أحداثاً كبرى وعبّر عن تحوّلات المجتمع المصري آنذاك، وبطبيعة الحال هذا حقّ مشروع في أن يكثّف الروائي أمكنته في بقعة جغرافية محدودة كـ (بياصة الشوام)، التي قد تذهب ذات الوجهة (الميرامارية) في الشهرة من حيث التسمية أولاً، ومن حيث التناول وطرائق البناء ثانياً.

تنطلق الأحداث من خلال سردية سعيد، الشخصية المحورية، ذي التسعة عشر عاماً، العامل في ورشة لصناعة التماثيل بإدارة فنان غامض اسمه (إدريس)، بما يشبه حالة ذلك الفتى الذي كان يساعد مايكل أنجلو في رواية (بالتزار وبليموندا) لجوزيه ساراماجو، ولا أعني بالمشابهة التأثّر، وإنما تقارب الرؤية لدى الروائيين من حيث النظرة إلى الفن والإبداع، وإلى الشخصية المهمّشة عموماً، لا سيّما أن أحمد القفراني خلق من أجواء المنحوتات عوالم مكثّفة بالحكايات المتجاورة والسحر والحكمة المستمدة من التاريخ البعيد، بما يقارب أعمال خيورخي بورخيس في دمج الواقع بالخيال، والاستفادة من مختلف المعطيات المتاحة في مراجعه التي ارتكز عليها، وبخاصة المتون الهرمسية وكتابات ابن عربي وغيره من المشاهير، لكنّ المراجع والمصادر باتت اليوم متوفّرة لكلّ متابع، وإنما القدرة على التعبير عما اجترحه من أساليب ولغة سردية تمتاز بالدقّة والشاعرية، وفق منهج بنائي واضح المعالم، بما يدلّ على عقل منظّم وفطن لأهمية هندسة النصّ الروائي، وتعزيز التجربة بمزيد من السرد الشائق والخيال الآسر، انطلاقاً من الاستهلال بعنوانه المحفّز (بيت اللذّة).

تألّف الاستهلال من تسعة مقاطع، تضمنت التعريف بشخصية سعيد السارد بضمير المتكلّم المتماهي بمرويّه: كنت في التاسعة عشرة من عمري، صبياً في ورشة معلّمي إدريس، عندما سألته عن عمر الكون، أجاب: ألف ألف سنة. لم تكن إجابته صحيحة، كل ما في الأمر أنه بدا له رقماً ضخماً، أقصى ما يستطيع أن يحصيه. والمجتزأ إذ يبدأ بـ (كنت)، فهذا يعني أن زمن الحكاية متأخّر عن زمن الكتابة، بما يحيل إلى مرحلة وعي أو نضج لاحق، بدليل تأكيده خطأ معلّمه في تقدير عمر الكون، كي يتقبّل القارئ فكرة تجاوزه المألوف والمعتاد على مستوى طروحات الرواية الفكرية وشطحات الخيال، بل وبلاغة التعبير، التي اتّسم بها السارد بما يمكن الاصطلاح عليه بـ(الصدق الفنّي). وبذلك



أحمد القفراني

يمكن اعتبار الاستهلال مدخلاً احترازياً من قبل الروائيّ، كان من الضروري الإشارة إليه، كي يبدو السرد اللاحق مقنعاً بكلّ ما يتضمنه من أبعاد أو حمولات ينوي طرحها.

إذاً، فلنقل أن ثمّة سحريّة تتسم بمحاججة عقلية أو فلسفية نهض عليها نصّ إشكالي قابل للتأويل، باستمرار تبعاً لثقافة القارئ وتطوّر نظريات التلقّي وممكنات التأويل، لما تحيل إليه العبارة في أشكالها المتعددة وبخاصة التحفيز الاستباقي للقارئ كما في حال (حارس السرّ)، ذلك أن الأسرار يجب أن تكون محفوظة لديه ووفق هذا الاعتبار ينبغي أن يكون من المختارين، الذين قطعوا شوطاً طويلاً في سلسلة النقاء الطهراني والارتقاء العرفاني دون سواهم من البشر، ولعلّ هذا ما آلت إليه حال سعيد، بينما كان يطرح أسئلته على معلّمه إدريس.

ثمّة جدل مستمرّ بين المعلم الصانع وتلميذه المتأهّب لنحت تماثيله الخاصّة، لكي تعبّر عن وجهة نظره في مسائل الحياة الإنسانية والكشف عن علاقة المبدع بمحيطه، بما يشير إلى بداياته المتعثّرة تبعاً لقبول أو عدم قبول المحيط لمنجزه، لما وقر في الأذهان من نماذج نمطيّة دارجة.

وكان لا بدّ للروائي من تقديم شخصياته المنتقاة، عبر تفعيل الأحداث في

شهد المكان تحولات كثيرة ارتبطت بالحضور التجاري والاجتماعي للجاليات الأجنبية إبان نهضة المدينة



سوق العطارين

المكان ما بين حياة النهار، بما فيه من كدّ وعمل، وحياة الليل الذي تسيطر فيه شبكات الرذيلة والمخدرات مع (البامبو) ورجاله الذين ينشطون كلّ مساء لاستقبال أصحاب العربات الفارهة للسهر في مطعم (ملك السمّان)، الذي سيدخل الأحداث كمرتكز سرديّ ذي خصوصية رمزية، قد ترتبط بجماعة سرّية لها طقوسها الخاصّة، وبذلك لن يدخل المطعم أحد إلاّ بإذن من (ملك السمّان) وحارسه العنيف (البامبو).

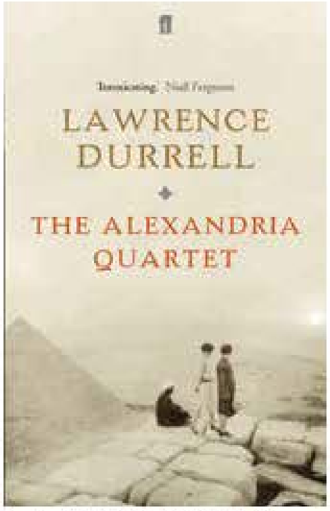
لم يكن سعيد يرغب في العودة إلى البيت، وذلك كي يخبر القارئ بأنّ ثمّة مشكلة تنتظره هناك، حيث أمّه المصابة بنوع من الجنون سوف ينتهي إلى انتحار فظيع، مما أصابه بعقدة قتل الأم، معتبراً أنه السبب في انتحارها، بعدما زجرها للابتعاد عن النافذة درءاً لسخرية الناس. وهؤلاء الناس هم الذين سارعوا لاتهامه بقتلها: (لقد قتلتها) إلا ثريا التي خرجت فزعة بقميص النوم، احتضنتني دون خجل من فرجة الشارع، قائلة: (يا ضنايا يا بني).

وبذلك ستدخل ثريا الأحداث كشخصية رئيسة لتؤدي أدواراً متعددة على مدار السرد، فترتقي إلى رمز أنثوي بحضورها، الذي أغنى الأحداث، ودفع بها نحو ممكنات تأويلية كجسد مشتهى من قبل ذكور البياضة بمن فيهم كبارها، فتغدو مرتكزاً صراعياً للرغبات، لكنها في الوقت نفسه تعرف ما تريد، فتقف إلى جانب سعيد المضطهد، فتجعل منه نداً مقابل أولئك الطامعين بها، ولعلّ هذا الموقف عزّز إرادة سعيد في الانطلاق نحو الفنّ بمعناه الخلاصي، وما يتطلّبه من فكر وسلوك، يشبه سلوك المريد الصوفي الساعي للارتقاء في المراتب ليصل إلى مرتبة (العارف)، لكنّ المشوار طويل وشاق لا تطيقه النفس الإنسانية ما لم تتحلّ بالهمّة والإرادة، ولعل هذا يذكر بخلوات المتصوفة المشهورين: (صغيراً وأنا ابن سبع، حفظت القرآن كله على يد أبي قبل أن يلتهمه قطار، ثم أكلت الدنيا مني النصف، ثم نصف النصف، لكني تشبثت بالربع الأخير ومتفرقات منجيات، قابضاً على صلتي بالله، أعرفه منذ صغري، يستحوذ على قلبي وعقلي وروحي في هداي وضلالي، دون شيخ أو مريد، لا يفارقني ولو عصيت، لولاه لفزعت من ظلي، وانقضى أملي في أن يمر الليل والنهار بلطف).

امتاز المتن الحكائي بهيمنة السارد المطلقة مع بعض التدخلات غير الضرورية من قبل الروائي، فالسارد سعيد، هو من يحكي ويدير الحبكات من مستوى بسيط لآخر معقّد، لتضيء حياة الشخصيات وأثرها في تكوينه، ومنها حكاية إدريس، الذي يمكن اعتباره رمزاً للحكمة مع شيء من الفانتازيا المستحبّة لعلّ خيال الطفل ألفها لتجاوز مآزقه، وبخاصة بعد موت أو (غيبة) معلّمه إدريس، والذي بغيبته ستبدأ حياة سعيد كشخصيّة مستقلّة: توقف بي عند بقايا السور المهدوم، وكان المكان خالياً، ثم قال: (أمك تقرئك السلام، وتوصيك ألا تنقطع عن صناعة التماثيل ولا تنم)، ثم مضى مبتعداً، قبل أن أراه يتحول إلى نمر هائل مجنّح، شديد الضخامة بنابين كبيرين، وعينين كجمرتين من نار، له لون برونزي، وجناحان كسوطين يسوقان الريح، نمر مجنّح سوف يعاود الحضور كلّما عانى سعيد مأزقاً في رحلته الطويلة باتجاه اكتشاف السر:(رأيت في المنام مجدداً، النمر المجنح، حاملاً رسائل غامضة: ازدر الموت وارع الحياة وأظهر حماستك للنجاة. مملكة السماء ليست لمن يخشون الموت، على من يبحث ألا يتوقف عن البحث إلى أن يجد ضالته).

ولا تقتصر الفانتازيا والرمزية على حضور النمر المعلّم، وإنما ثمة مشهديات فائقة التخييل في الفصول اللاحقة، إبّان خلواته الروحية في الكهف أو الصحراء، وما يرمزان إليه من ولادة جديدة بعد صراع مع النفس وغرائزها، إلى جانب دخول شخصيات إضافية الأحداث من مثل فتاة الصحراء المنقذة وأفاعيها، فضلاً عن عودة شخصيات أخرى من الموت لاستكمال الحبكات، التي ظلّت بحاجة لاستكمال كما في علاقة ثريا بملك السمّان مثلاً، والكشف عن علاقتها بزوجها الغائب ولي الدين وغيرها.

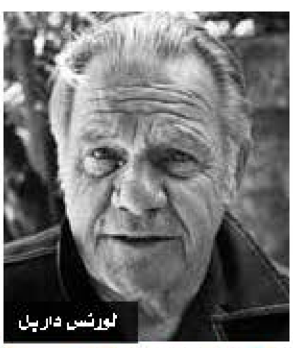
نصّ ما بعد حداثي شائق، تدور أحداثه في مكان منضغط وزمان دائري رمزي، يديره سارد خبير بموضعة الحكايات والدفع بها، عبر الإخبار والوصف المتقصي والمونولوج والاستباق كما أشرنا أعلاه.

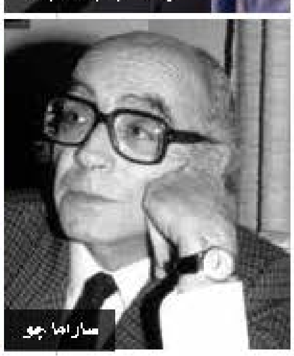


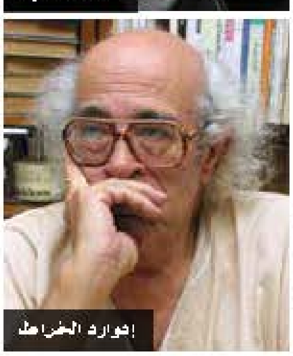
رباعية الإسكندرية لـ لورنس داريل

اتسم السارد في الرواية ببلاغة التعبير وما يمكن تسميته بـ(الصدق الفني)


إبراهيم عبدالمجيد


لورنس داريل


ساراماجو


إدوارد الخراط

(نجمة) كاتب ياسين
وفائض الشهرة



محمد حسين طلبي

ربما لم تحظ رواية جزائرية عبر التاريخ الإبداعي المعاصر لذلك البلد، سواء باللغة العربية أو الفرنسية، بمكانة وشهرة رواية (نجمة) للكاتب والمسرحي الراحل (كاتب ياسين)، الذي يُعتبر أكثر الكُتاب المفرنسين إثارة للجدل تجاه قضايا كثيرة شائكة في وطنه، سواء حول إبداعه أو مواقفه، بالرغم من دفاعه الدائم عن الروح الوطنية، وبالأخص في مسرحه الشعبي الذي ركن إليه كثيراً مع العمال والمهمشين قبل وفاته.. وقد نال إبداع هذا الكاتب بشكل عام وافر الاستحسان، لدرجة وصفه بالعبقري الفذ والملهم، وبالأخص من جانب نقاد وكُتاب اللغة الفرنسية المعروفين في ذلك البلد.. أما كُتاب اللغة العربية ونقادها؛ فقد اتجهوا دائماً إلى قضية خلافه مع العربية، بالرغم من كتابته أحياناً باللهجة الدارجة التي يحسنها ويحاول التعمق فيها، محاولين تذكيره بجذوره العميقة، والتي وردت بشكل واضح وقاطع في روايته الأشهر هذه (نجمة) في محاولة لإظهار قضية التناقض المعروفة لديه (الكتابة بالفرنسية والدفاع عنها)، علماً أن الرجل ينحدر من (بني هلال) القبيلة العربية الأشهر، والتي نزلت بمنطقة الشمال الإفريقي منذ منتصف القرن الحادي عشر الميلادي واستقرت به، الأمر الذي يذكر بالمناخ الشعري العربي، الذي عاش فيه هذا الكاتب، والدليل انهماك والديه حسب أقواله في قرض الشعر العربي والتباري فيه، ما كان له كبير الأثر في إبداعه الذي بدأه كذلك شعراً عام (١٩٤٥) بقصيدته المعروفة (مناجاة).

> لم تحظ رواية جزائرية بالشهرة التي نالتها رواية (نجمة)

أما أعماله الروائية والمسرحية التي بلغت آفاق الشهرة، وبالأخص (نجمة) كما ذكرنا، فقد كان الحضور العربي والتاريخي فيها طاغياً لذلك الموروث ولذاكرته عبر الأجيال

وهذا هو التناقض البارز الذي ميز هذه الرواية التي صدرت عام (١٩٥٦) وتجاوزت في جانبها الشكلي، الذي ميز معظم الروايات الجزائرية بالفرنسية وقتها، وأساليب أصحابها وتوجهاتهم، تماشياً مع وحدة الهدف الذي كانوا يكتبون من أجله، وهو مواجهة المستعمر الفرنسي بلغته، ومنحونا أدباً مقاوماً راقياً، عُرف في المنطقة العربية برمتها، وتمت ترجمته إلى العربية من قبل مجموعة كبيرة من الدارسين، وقد رأى معظم النقاد الذين تناولوا (نجمة) بأن الترتيب الزمني المتعارف عليه فيها يكاد يختفي ويظهر بدلاً عنه شكل آخر يدخل ضمن أسلوب الرواية الحديثة في فرنسا والغرب عموماً، في محاولة منه لإخفاء الجانب الأساسي (التاريخي) العربي لديه.. وقد كان لدار (سوي) الفرنسية الناشرة للرواية رأي واضح يقول إن هذا العمل هو عربي بكل المقاييس، معتمد على السلوك التاريخي للإنسان العربي المعروف في تعامله مع الزمن، أو من خلال طبائع الشخصيات لديه ومواقفها الحياتية الشائعة، والتي يمكن استنتاجها بسهولة مهما حاول الكاتب إخفاءها، بإعطاء بعض شخصيات الرواية أسماء مختلفة، أو إظهارهم في أشكال وألبسة قد تُخفي ملامحهم أو تصرفاتهم..

وبطبيعة الحال لم تكن هذه الاستنتاجات متاحة للنقاد في الأول، نظراً لإصرار كاتب ياسين على إخفائها متعمداً، إلا بعد أن اقترب من بحثوا في تكوينية النص أكثر، وتوصلوا من خلال ذلك إلى تحديد أصوله الأساسية والتاريخية (أي الكاتب)، حيث عادوا إلى تقاليد الحياة العربية ومناخاتها الشعرية المعروفة، وأجروا مقارناتهم العلمية حوله وحولها، ليجدوا مثلاً أن للمعلقات المعروفة وما يتكرر فيها من ظواهر، دوراً مهماً للتأسيس لهذا النص البديع، كما يقول العلامة الفرنسي (جاك بيرك)، مثل تكرار الوقوف على الأطلال الذي يعتبر السمة الأساسية المرتبطة بذهنية المجتمع البدوي العربي وإصراره دائماً على الإعادة، ذلك التكرار الثابت تقريباً، والذي يتماشى مع ما يسمى بالحركة الدائرية في نظرية الأعمال الروائية الجديدة.

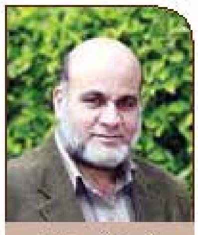
ومنها روايتنا هذه بعيداً عن الشكل الكلاسيكي المعروف، والذي يتبع عادة خطاً تطورياً ثابتاً للأحداث المعهودة، والمعروف بالأسلوب الواقعي الذي اتبعه كما أسلفنا الكُتاب الجزائريون بالفرنسية، مثل: مولود فرعون ومالك حداد ومحمد ديب ومولود معمري وغيرهم.. تماشياً وتقليداً مع ما كان دارجاً وقتها لدى الكُتاب الفرنسيين أنفسهم.. وبهذا تم تصنيف كاتب ياسين، ضمن كُتاب الرواية الجديدة بفرنسا وقتها.

وباختصار؛ يمكن القول إن رواية (نجمة) التي كانت واحدة من بين عشرات الأعمال المقاومة للاستعمار ضمن ما كتبه الجزائريون إبان نضالهم الطويل، وبالرغم من رؤية كاتبها لمحيطه وأصوله العربية، فقد كانت النص الأكثر شهرة كذلك في إبراز الوجه الحضاري التاريخي للرجل رغماً عنه، حتى ولو لم يكن يسعى إلى ذلك بشكل مباشر وصريح.

انقسم الأدباء حولها بين مؤيد ومعارض

إعارة الكتب في الشعر العربي

الكتاب وعاء العلوم والمعارف عبر العصور، تغنى به الشعراء وسعد بصحبته الحكماء والأدباء، وهو ترجمان الحضارات، ومرآة الأفكار والثقافات، الجليس الذي لا يُمل حديثه ولا يُخشى غدره.. يصحبك في الحضر والسفر، فينالك من نفعه وفضله الفوائد والأعاجيب.


أحمد أبو زيد

ومنذ آلاف السنين تحتل الكتب مكانة مرموقة في الحضارة الإنسانية، ففيها تدون المعارف البشرية على اختلاف ألوانها وتنوع مشاربها، وفيها سجّل الإنسان آلامه وآماله، وبث شكواه وأحلامه، ودوّن ما مرت به الإنسانية من حوادث وصعاب، وما عانته من ويلات وقاسته من حروب.. وفيها خُلّد الأبطال بتدوين سيرتهم، وسُجّلت القصائد والملاحم التي تحكي أمجاد الأمم وانتصاراتها.. وفي صفحاتها وبطونها دونت القوانين والقواعد التي تنظم حياة الإنسان وعلاقته بمن حوله.

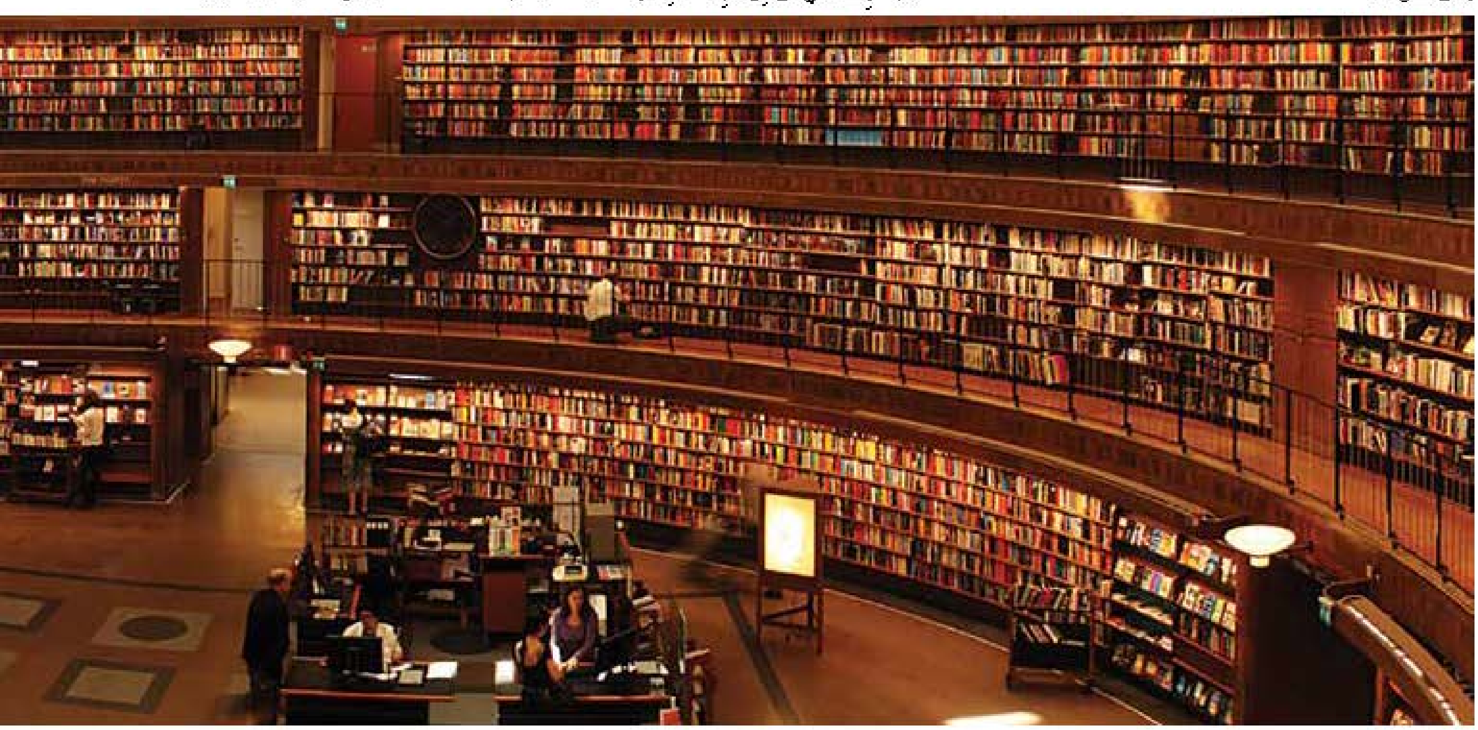
وقد حرص الناس منذ أقدم العصور على اقتناء الكتب، وصارت المكتبات الخاصة والعامة تزدان بآلاف الكتب التي تحمل المعارف والعلوم، فمثلما ينمو الجسد بالطعام والرياضة، فإن العقل ينمو بالمطالعة والتفكير، وقد قيل: (بيت بلا كتب.. جسد بلا روح).

وعبر الشعر العربي عن مكانة الكتاب في حياة الإنسان، كصاحب وفيّ أمين، لا يمل أحد من صحبته، فقال أمير الشعراء أحمد شوقي:

أنا مَن بَدّلَ بالكُتبِ الصِحابا
لَم أَجِد لي وافِياً إِلا الكِتابا
صاحِبٌ إِن عِبتَهُ أَو لَم تَعِب
لَيسَ بالواجِدِ لِلصاحِبِ عابا
كُلَّما أَخلَقتُهُ جَدَّدَني
وَكَساني مِن حِلى الفَضلِ ثِيابا
صُحبَةٌ لَم أَشكُ مِنها رِيبَةً
وَوِدادٌ لَم يُكَلِّفني عِتابا

وعلى مر العصور ومنذ عرفت الكتابة وظهر النسخ والطباعة، استمر الكتاب يحتل مكانته وقيمته وأهميته، باعتباره الوسيلة الوحيدة لنقل العلم والمعرفة والثقافة بين الأجيال المتعاقبة. وازدادت مكانة الكتاب في حضارتنا العربية والإسلامية، وحظي على مر العصور بالاهتمام والحفظ والاقتناء والإعارة والإهداء.

وبرغم ما وفره عصر التكنولوجيا والإنترنت من تقنية متطورة في أدوات ووسائل الاتصال، والتي تقدم لمستخدميها العديد من سبل الثقافة، كالكتب الإلكترونية وغيرها، يبقى الكتاب الورقي محتفظاً بمكانته المرموقة لأسباب عدة، كانت ومازالت تميزه



عن غيره من وسائل نقل العلم والمعرفة.

وقد عرف نظام إعارة الكتب منذ ظهور الكتاب، سواء كانت الإعارة من المكتبات العامة، أو كانت بين الأفراد الذين يقتنون الكتب وبين من يرغب في قراءتها من طلاب العلم.

ولأهمية الكتاب وضرورة الحفاظ عليه ككنز ثمين، انقسم الأدباء والشعراء في قضية إعارة الكتب ما بين: مؤيد لإعارتها وتقديمها إلى من يطلبها من الإخوان والأصدقاء وطلاب العلم، ومعارض يرى أن إعارتها هي من باب التفريط فيها، لأن من يستعير الكتاب قد لا يرده إلى صاحبه.

أما الفريق الأول، وهو الذي يدعو إلى بذل الكتب وإعارتها لمن يحتاج الاطلاع عليها والاستفادة بها، فيؤيد موقفهم أبو وهب محمد بن مزاحم، حيث يقول: (أول بركة العلم إعارة الكتب)، وروي عن يونس بن يزيد، أن الزهري قال له: (يا يونس: إياك وغلول الكتب، فسأله: وما غلول الكتب؟ أجابه: حبسها عمن يطلبها).

وفي ذلك يقول أبو الكريم الحوري:

كتبي لأهل العلم مبذولة
أيديهم مثل يدي فيها
متى أرادوها بلا منة
عارية فليستعيروها
حاشاي أن أكتمها عنهم
بخلاً كما غيري يخفيها
أعارنا أشياخنا كتبهم
وسنة الأشياخ لمضيها

ويقول أبو محمد بن نصر السويدي، يحث على إعارة الكتب، لما لها من فضل، وعلى حسن الرد لما له من أثر طيب على ديمومة تلك الفضيلة:

أعز صديقك ما حصلت من كتب
لتفز بشكر أريج النشر عن كثب
فإن أعاروك فارددها على عجل
حتى تعار بلا منع ولا نصب

ويرى بعض الشعراء المؤيدين للإعارة يسدون النصح إلى المستعيرين، كي يحفظوا حقوق أصحاب الكتب، فيردوها إليهم بعد الفراغ من قراءتها، وفي ذلك يقول الجاحظ مخاطباً من استعار منه كتاباً:

أيها المستعير مني كتاباً
ارض لي منه ما لنفسك ترضى
لا ترى ردّ ما أعرتك نفلاً
وترى ردّ ما استعرتك فرضا

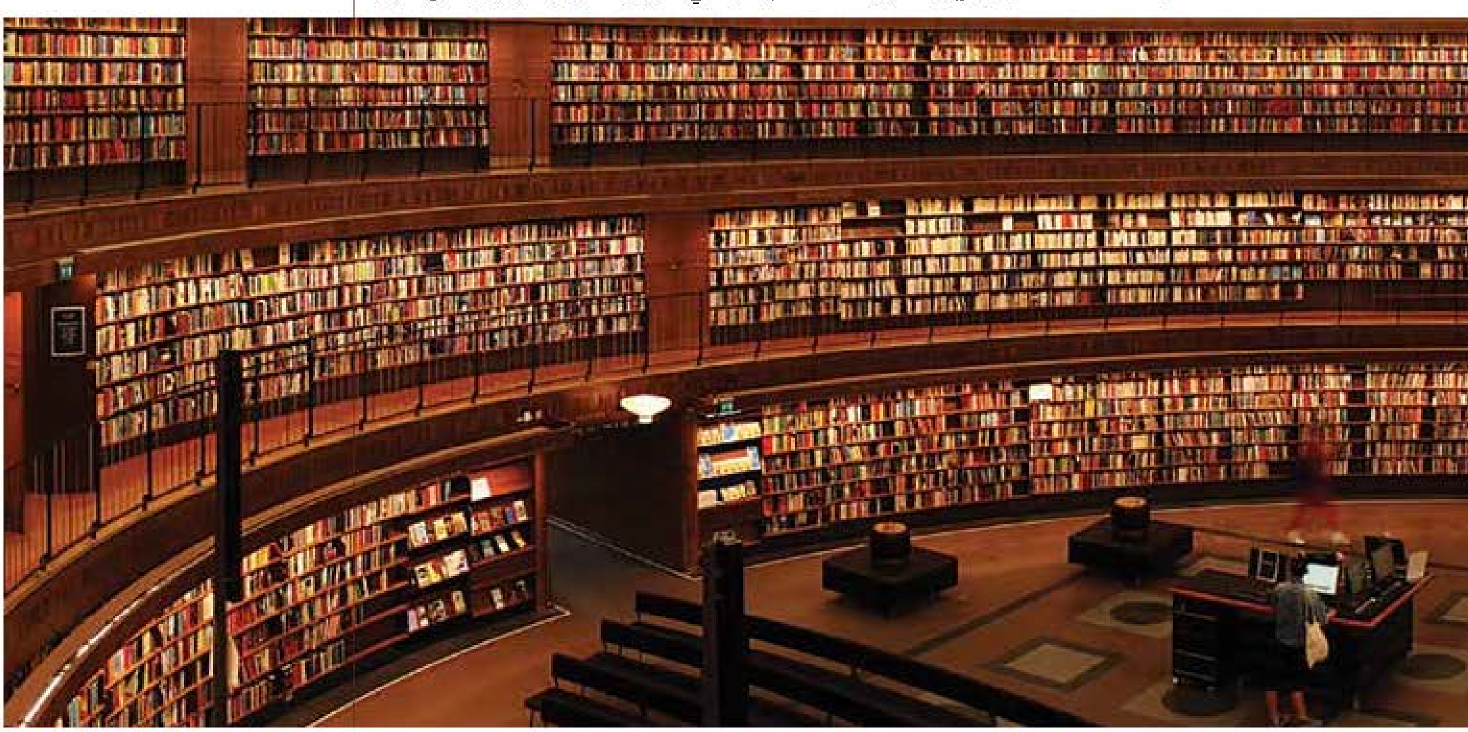
وكذلك يقول محمد بن خلف مخاطباً من استعار منه كتاباً:

أيها المستعير مني كتابا
إن رددت الكتاب كان صوابا
أنت والله إن رددتَ كتاباً
كنتَ أعطيته أخذتَ كتابا

وفي مقابل هذا الفريق المؤيد لإعارة الكتب، يأتي فريق آخر يضن بها، ويعلن

احتل الكتاب دائماً وفي كل العصور مكانة مرموقة في الحضارة الإنسانية

بعض الأدباء نهى عن حبس الكتب ومنعها عمّن يطلبها



الرفض القاطع لإعارتها، فيقول مسافر بن محمد البلخي:

أجود بجُلِّ مالي لا أبالي
وأبخلُ عند مسألة الكتابِ
وذلك أنني أفنيتُ فيه
عزيزَ العمر أيامَ الشبابِ

وبيّن شاعر آخر السبب الذي يمتنع لأجله من إعارة كتبه فقال:

إن الذين استعاروا كُتُبَنا حسبوا
أنّ الإعارة منها تملك الكتب

ويقول سعد منصور بن محمد العاطي، موجهاً حديثه إلى أصحابه:

لا تستعر شيئين مني صاحِ
وسواهما فاطلب تفزْ بنجاحِ
أما الكتابُ فإنه لي مؤنسٌ
وإعارة المركوب فهو جناحي

ويقول آخر:

ألا يا مستعير الكتب إليك عني
فإن إعارتي للكتب عارُ
فمحبوبي من الدنيا كتابٌ
وهل أبصرتَ محبوباً يُعارُ

وهناك فريق ثالث من الشعراء قبل الإعارة للكتب، مع أخذ الرهن لضمان ردها إلى أصحابها، وهؤلاء استحسنوا ذلك بدلاً من رفض الإعارة والضن بالكتب على من يحتاج إليها، فيقول محمد بن خلف بن المرزبان:

أعر الدفتر للصاحب
بالرهن الوثيق
إنه ليس قبيحاً
أخذ رهنٍ من صديق

ويقول عليّ بن أبي بكر الطرازي:

يا مستعير كتابي
لا تكثرن عتابي
إلا برهن وثيق
من فضة أو ثيابِ

وفي نفس المعنى يقول الشاعر البغدادي أبو الحسن بن الطيوري:

جلّ قدر الكتاب يا صاحِ عندي
فهو أعلى من الجواهر قدرا
لست يوماً معيره من صديقٍ
لا، ولا من أخٍ يحاول غدرا
لا على من يصوله من ملامٍ
بل له العذر منه سِراً وجهرا
لن أعير الكتاب إلا برهنٍ
من نفيس الرهون تبراً ودرا


رسم تخيلي للجاحظ

ونجد بعض أهل العلم قديماً، كانوا لا يعيرون الكتب إلا برهْنٍ، يقول السَكن: (طلبت من إبراهيم بن ميمون الصائغ كتاباً، فقال: هات رهناً، فدفعت إليه رهناً لآخذ الكتاب). وقال الطحاوي: (كان الشافعي قد طلب من محمد بن الحسن كتاب «السِّيَر» فلم يجبه إلى الإعارة).

وقد تعار الكتب مع الكراهة لمكانة المستعير ومنزلته ومخافة رد طلبه، ففي القرن الثالث عشر الهجري، أرسل محمد بن الطلبة الشنقيطي إلى حرمة بن عبدالجليل العلوي، يستعير منه كتاب (تبصرة الحكام في أصول الأقضية ومناهج الأحكام) للقاضي إبراهيم بن علي بن فرحون اليعمري، وهو من نوادر كتب فقه القضاء والمرافعات وأرفعها تنظيماً وترتيباً وموضوعاً، فلم يجد «حرمة» بدّاً من الاستجابة لطلب ذلك الشاعر الأديب، فبعث إليه بالكتاب ومعه أبيات تدل على ما تعانيه نفسه من الوجد والإشفاق لمفارقته هذا الكتاب النفيس، يقول فيها:

يا ابن المشايخِ والأشياخُ أسلافُه
جزاء من يسعف العافين إسعافُه
لكنْ تبصرة الحكام مبخلة
ولؤلؤ وسواد القلب أصدافُه
ومن أعار سواد القلب أتلفه
لكنْ يهون علينا فيك إتلافُه

وهكذا يقف صاحب الكتب حائراً بين رغبته في الحفاظ على كتبه، والضن بها على من لا يحافظ عليها أو يحرص على ردها، وبين واجب بذل العلم ونشره، ومخافة أن يتهم بالبخل وحبس العلم عمّن يرغبون فيه من الإخوان والأصدقاء.

شعراء قبلوا الإعارة مع أخذ الرّهن لضمان رد الكتب إليهم

زادت مكانة الكتاب في حضارتنا العربية الإسلامية

منهم من يضن بالكتب ويرفض إعارتها من منطلق أن المحبوب لا يعار

ثقافة الصورة



سلوى عباس

لا يمكننا التغاضي عن أننا نعيش في عصر طغيان الصورة على الوسائل الإعلامية، لما تمثله من دور مهم ورئيسي في الرسالة الإعلامية وصياغتها، لتكون مكملة للنص أو مستقلة عنه، حتى إن بعض الصور التي نراها في وسائل إعلامنا المتعددة، قد تغني عن عشرات النصوص والتعليقات، لإيصال القارئ أو المشاهد إلى قناعة وخلاصة مشتركة بين الصحيفة أو الوسيلة الإعلامية، والقارئ أصبحت الصورة تستهويه أكثر من النص المكتوب أو المسموع، حتى إن شريحة كبيرة من الناس تتأثر بالصورة أكثر مما تستمتع الخبر، لأنها تختصر الفكرة والرسالة التي تقف وراءها، حتى أصبحت الصورة مجالاً تنافسياً بين وسائل الإعلام المختلفة، للانفراد بنشر صورة تستأثر بانتباه المتلقي، وتجذبه لتسهّل عملية إقناعه والتأثير فيه، حيث إن هيمنة الصورة على الرسالة الإعلامية

شريحة كبيرة تستهويها الصورة أكثر من النص المكتوب أو المسموع

تنبع من الأفكار والمعاني التي تنطوي عليها، فالصورة تخاطب شرائح المجتمع بكافة مستوياتها التعليمية والفكرية، وبهذه الشمولية للخطاب فإنها الأقدر على الإقناع، سواء بالحقيقة الموضوعية أو بالمعاني المزيفة التي تحملها، والسبب في ذلك أن النص المكتوب يحتاج إلى فهم القارئ لرموز النص ومصطلحاته، وقدرته على وضعه في سياقه الزمني والموضوعي المناسب، أما الصورة فإنها لا تحتاج إلّا للتأمل بالطريقة التي التقطها بها مصورها ومنتجها.

ما أخذني إلى التفكير بالصورة وأهميتها، الصور التي ترافق الأعمدة الصحافية، وما تحمله من شخصية الإنسان، وتوقفت عند صور لبعض الكتّاب، والدور الذي تلعبه هذه الصورة في تعريف القراء على الكاتب شكلاً ومضموناً، لكن كثيراً ما نرى صوراً لكتّاب يبدون فيها أصغر من عمرهم الحقيقي، ربما لرغبة لديهم بالهروب من الزمن، خوفاً من أن يتقدم العمر بهم وتهرب منهم الحياة، وربما هذا الأمر تلجأ إليه الكاتبات أكثر من الكتّاب بسبب خوفهن من الزمن، لكنهم مخطئون في تفكيرهم

الصورة معرفة الروح والفكر معاً

هذا، فللصورة أهمية أكثر بكثير مما قد يظن هؤلاء، فهي تحمل أفكار الشخص ونضجه المعرفي، وبالتالي تعبّر عن تصالحه مع نفسه ومع الحياة، فالإنسان الحقيقي يحرص على كل ثانية من عمره لأن ثمنها مدفوع من روحه، وساهمت ببناء شخصيته، لذلك على كل كاتب أو كاتبة، أن يبدلوا صورهم بما يتناسب مع كل مرحلة عمرية، لأنه كما أن العين مغرفة الكلام، حسب ما يقول المثل، كذلك الصورة هي مغرفة الروح والفكر، وما تحمله الصورة من ثقافة لا تقل أهمية عن ثقافة الشخص، وتعكس مصداقيته مع نفسه ومع قرائه، فلنكن متصالحين مع أنفسنا عبر ما تخط أقلامنا من نصوص، لنكون أكثر موضوعية في خطابنا مع الآخر، وأكثر إقناعاً بما نقدّم له من أفكار يفترض أنها تعبّر عن قناعاتنا وسلوكياتنا، وليس مجرد حبر تلوّن به بياض الصفحات.

قدمت نفسها لكل العرب

إبراهيم المليفي: مجلة (العربي) الكويتية انطلقت بشعار (اعرف وطنك أيها العربي)



عبدالعليم حريص

تتميز مجلة (العربي) الكويتية بخصوصية لدى كافة القراء العرب، فهي التجربة الأولى التي خرجت من شبه الجزيرة العربية متكاملة، لتنير الوطن العربي قاطبة، بفكرها وكتّابها، ورسخت لفكرة القومية العربية (التي كانت لا تزال في طور التكوين)، فكانت لمجلة (العربي) الريادة منذ انطلاقها في الأول من ديسمبر عام (١٩٥٨)، وحتى اليوم مازالت تحمل مشاعل عروبية، وتتحلى بأقلام أثرت في فكر وتوجه أغلب المجتمعات، التي تنظر للأمة العربية بعين أكثر تفاؤلاً، هكذا كانت ولا تزال (العربي) تذود عن مثقفيها وقرائها بكل عزيمة في معادلة الإبداع والتلقي.



وفي لقاء مع مجلة (الشارقة الثقافية) أكد مدير تحرير مجلة (العربي) الكويتية إبراهيم المليفي أن (العربي) أتت في مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الوطن العربي، محتضنة أهم الكتاب والمفكرين وجالت باستطلاعاتها الباهرة لتعرف العرب بإخوتهم العرب تحت شعار مرحلي (اعرف وطنك أيها العربي).

وأوضح المليفي أن الثقافة مثل أي كائن حي تتأثر بالمتغيرات التي تدور حولها إيجاباً وسلباً، كما تلعب دوراً مؤثراً في إعادة تشكيلها وصياغة مفرداتها بما ينعكس مباشرة على الأفراد والمجتمعات، مضيفاً أن الثقافة مكلفة مادياً ومردودها لا يظهر بسرعة في المجتمع، ولكن نتائجها دائماً ما تكون مذهلة في صنع مجتمعات متحضرة.

ونوه خلال اللقاء إلى أن الوطن العربي مقبل على تحديات غير مسبوقة، ناجمة عن التغيرات العميقة في مراكز وأدوار القوى العالمية، مشدداً على أنه بدون دعم وتمويل سخي ستعاني جميع المجلات الثقافية، وهذا المصير حدث لكثير من المجلات قبل زمن النشر الإلكتروني.

- تقول العرب (ثقف الشيء) أي أعده وسواه، بمنظورك لما آن الأوان لأن تأخذ الثقافة دورها الريادي في ترسيخ الشخصية والهوية العربية، في ظل هذه المتغيرات التي تحيط بالوطن العربي، وما هي رؤيتكم الاستشرافية لما يخص المشهد الثقافي العربي مستقبلياً؟

– الدور الفاعل للثقافة مرتبط بالدرجة الأولى بوجود الحرية والانفتاح على جميع الآراء والثقافات الأخرى، ويمكننا رصد التطور المتزايد في الأدوار التي تلعبها الدولة في الكثير من الدول العربية حيال إنشاء المؤسسات المعنية بالثقافة بمفهومها العام كعنوان



مع الدكتور أحمد أبوزيد



مع الدكتور أحمد الربعي في إحدى الندوات



مع الدكتور خلدون النقيب في جامعة الكويت عام ١٩٩٤



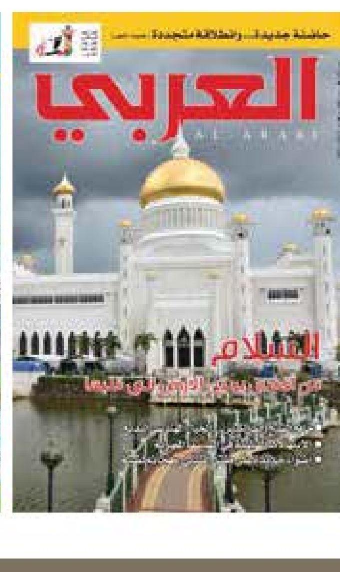
المليفي مع حبيب الصايغ

كبير تندرج تحته الكثير من الحقول الإبداعية. الإشكالية الحقيقية هنا تكمن في عدة مسائل مركزية من بينها، النوع والانتشار وإدراك حقيقة أن المثقف لا يصنع بقرار رسمي، إلى جانب ربط الثقافة بالتنمية الشاملة لأية خطة.

والمقصود مما سبق، أن الثقافة لا يمكنها حصر أدوارها في شكل واحد أو توجه معين، لأنه التنوع أمر مطلوب في خلق بيئة خصبة منفتحة على جميع الآراء والمدارس، الأمر الثاني، لا يمكن توقع تحقيق أي تطور على مستوى الوعي الجمعي والنشاط الثقافي محصور في المدن المركزية فقط، في حين تعاني القرى والبلدات الصغيرة ندرة في الفعاليات الثقافية والبنى التحتية للأنشطة، مثل المسارح والمراكز والمكتبات العامة وتوفر خدمات عصرية لا يمكن الاستغناء عنها مثل الإنترنت.

الأمر الثالث، وهو صناعة المثقف، هنا يجب أن يكون واضحاً أن دور الدولة محصور في الرعاية ودعم كل أشكال الإبداع الحقيقي الجاد؛ لأن الثقافة مكلفة مادياً ومردودها لا يظهر بسرعة في المجتمع، ولكن نتائجها على المدى الطويل دائماً ما تكون مذهلة في صنع مجتمعات متحضرة قوية ومتماسكة ومنفتحة.

والثقافة مثلها مثل أي كائن حي، تتأثر بالمتغيرات التي تدور من حولها، وتلعب دوراً ضاغطاً في إعادة تشكيلها وصياغة مفرداتها التي تنعكس بشكل مباشر على الأفراد والمجتمعات، وفي اعتقادي الشخصي أن الوطن العربي مقبل على تحديات غير مسبوقة ناجمة عن التغيرات العميقة في مراكز وأدوار القوى الفاعلة، عنوانها الرئيسي هو أن كل قوة عالمية وإقليمية لديها مشروع ورؤية شاملة لدورها على الساحة الدولية ولعل





رسخت المجلة مرحلة مهمة من تاريخ وطننا العربي وحملت مشاعل الإبداع العربي

علينا أن ننشر الثقافة في المناطق النائية وألا نقتصر على المدن الكبرى



مع المؤرخ المغربي الراحل الدكتور عبد الهادي التازي

الصين خير مثال على ما أقوله، وفي المقابل نطرح سؤالنا الأهم: ألايزال العرب بعيدين عن صياغة مشروعهم الخاص، الذي يمكنهم من التموضع في مكان ما في خريطة المستقبل وحركة التاريخ، هذا الواقع لن يكون استيعابه والتكيف معه سهلاً، من دون وجود مشروع ثقافي موحد، وإن وجد فإنه يحتاج الى التفعيل الفوري.

- (العربي) الكويتية من أهم المجلات الثقافية المؤثرة، خاصة أنها لم تتوقف منذ انطلاقها ومستمرة حتى الآن، حدثنا عن هذا التميز ؟

– قصة هذا التميز يمكن تلخيصها في أن مجلة (العربي) أتت في مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الوطن العربي، ويكفي أن أقول إن صدورها في ديسمبر (١٩٥٨) حدث قبل استقلال دولة الكويت، كما أن بعض الدول العربية كانت لاتزال تحت الاحتلال مثل الجزائر، وفي أوج انتعاش فكر القومية العربية، دخلت (العربي) بمشروعها الثقافي المنفتح على جميع الدول العربية؛ لتقدم نفسها كمجلة كل العرب، وهدية من الكويت لكل عربي وقارئ للغة العربية. فقد احتضنت أهم الكتاب والمفكرين العرب، وجالت باستطلاعاتها الباهرة لتعرف العرب بإخوتهم العرب تحت عنوان مرحلي هو (اعرف وطنك أيها العربي)، الأمر الذي جعل القارئ العربي يشعر بأنها قريبة منه، وحتى الأطفال لم يخرجوا من حسابات العربي ولأجلهم صدر ملحق (العربي الصغير) الذي تطور ليصدر مجلة مستقلة موجهة لهذه الفئة العمرية. لقد كانت الكويت في حينها تشهد نهضة شاملة في جميع الميادين، وقد حظيت (العربي) بدعم ورعاية الحكومة الكويتية منذ نشأتها حتى هذا اليوم، من دون أن تتدخل في سياستها التحريرية، وطوال ستة عقود ابتعدت العربي عن السياسة بمفهومها الخلافي، ونأت بنفسها عن الإثارة بمفهومها السلبي في عالم الصحافة. وأخيراً لاتزال (العربي) تباع بسعر زهيد لا يثقل كاهل من يرغب باقتنائها.

- مرت (العربي) بمراحل بين التألق والخفوت.. فما مرجع ذلك؟ هل هي أمور تحريرية أم أمور مادية؟

– الأمر يرجع بالدرجة الأولى إلى عامل ظهور مجلات كثيرة، منها ما يحاكي (العربي) في محتوياتها، ومنها ما يلبي حاجات القراء لمواضيع لا تتناولها (العربي)، كما أن التمويل لم يكن في يوم من الأيام يشكل أي مشكلة، والوضع السابق لم يؤثر في توزيع المجلة، الذي تجاوز ربع مليون نسخة، ولكن القراءة عموماً تأثرت مع دخول التلفزيون والإنترنت لاحقاً، الأمر الذي أوجد وسائل جديدة لاكتساب المعرفة.

عمدت إلى إبراز دور الثقافة في إعادة تشكيل وصياغة الأفكار المتحضرة على مستوى الأفراد والمجتمع

تبني المشاريع الثقافية مكلف مادياً ومردودها وتأثيرها لا يظهران سريعاً في حركة المجتمع



- ما تعليقك على أن أميز المجلات الثقافية العربية الحالية تصدرها عواصم خليجية، وما ينتظر من «العربي» في الفترة القادمة ؟

– المجلات الثقافية العربية، خاصة التي تصدر في الخليج، تميزت بثراء محتوياتها وانفتاحها على الثقافة العالمية بشكل واضح، ناهيك عن حرصها على الوجود في الأسواق العربية لكي تصل إلى شرائح أوسع من القراء، مجلة (العربي) ومطبوعاتها استشعرت المستقبل باكراً ومنذ عام (٢٠٠٢) أطلقت موقعها الإلكتروني الذي استمر حتى وقت قريب، وأكسبها ميزة التواصل مع الأجيال الجديدة وعدد هائل من عشاقها الذين هاجروا إلى بلدان بعيدة. الآن تشهد مجلة (العربي) نقلة نوعية تمثلت في انتقال الإشراف عليها من وزارة الإعلام إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأستطيع القول إن القادم من الأيام يحمل الكثير من التحولات الإيجابية، التي ستعزز من استمرار وتميز مجلة (العربي) ومطبوعاتها.

- برزت الرواية وانتشرت عربياً في الآونة الأخيرة، حتى قيل إنها (ديوان العرب) المعاصر، فما السر وراء علو نجم الرواية على حساب باقي الأجناس الأدبية وأهمها الشعر؟

– سواء صعد نجم الرواية أو خفت نجم أي جنس من الأجناس الإبداعية، هناك أمران يشغلان تفكيري على هذا الصعيد، الموضة وحجم القاعدة القرائية، وأعني بالموضة هو أن الرواية صارت مثل صرعات الموضة، لأن التركيز عليها أصبح غير طبيعي مثل الشعر الذي تسيد الساحة منذ قرون، بدليل أن من تخصصوا في نوع معين من الكتابة هجروه ليكتبوا روايتهم الأولى، وهناك ممن لم يكتبوا أي شيء من قبل وكانت الرواية هي باكورة أعمالهم، هذا الوضع يجعلني أسأل: هل الرغبة في البقاء تحت دائرة الأضواء هي السبب؟

وهل تسيد الرواية أسهم في توسيع دائرة القراءة، خاصة للروايات التي تحوي مضموناً تتوافر فيه عناصر الجودة؟

- هناك حملة على النقد العربي، وغيابه عن النص الإبداعي، كيف تقيم هذه الإشكالية القديمة المتجددة؟

– ما ألمسته هو النقد الموجه لغياب دور الناقد في ممارسة مهامه بشكل أعمق يبتعد عن المجاملة أو الشخصانية، ربما غاب الناقد في الصحافة الورقية، ولكن النقاد المتخصصين في بعض وسائل التواصل الاجتماعي يمارسون نقداً جميلاً ولاذعاً في الكثير من الأحيان يستحق النشر، وهنا تبرز إشكالية أخرى تتمثل في عدم استفادة الصحافة الورقية من النقاد الحقيقيين.



سليمان العسكري

- كيف تنظر إلى مستقبل المجلات الثقافية في ظل هيمنة وسائل التواصل، والتي تبيح نشر الغث والسمين؟

– من دون تمويل سخي ستعاني جميع تلك المجلات، وهذا المصير حدث للكثير من المجلات الثقافية قبل زمن النشر الإلكتروني، واليوم تواجه (الصحف) الورقية نفس المصير، لأن توجهات سوق الإعلانات تسير نحو العالم الرقمي.

وطننا العربي يمر بمرحلة تحديات تتطلب وجود مشروع ثقافي عربي موحد

الكاتب والصحافي الكويتي إبراهيم المليفي، يعمل حالياً مديراً لتحرير مجلة (العربي) الكويتية، دخل عالم الصحافة من بوابة الرسم الكاريكاتيري في جريدة (آفاق) الجامعية (١٩٨٩) الصادرة عن جامعة الكويت، ولم يمض وقت طويل حتى أوكلت إليه العديد من المهام الصحافية التي أهلته للعمل في صحيفة (السياسة) اليومية (١٩٩٤)، والتي اشتهرت بأنها الأكاديمية التي خرجت ألمع نجوم الكتابة والشخصيات السياسية.

وفي السياسة انفتح الباب واسعاً أمام قلم إبراهيم المليفي، كي يخوض في عدة تجارب من أبرزها تحرير زاوية (الأغلبية الصامتة)، وكتابة القصة القصيرة في جريدة (الهدف) الأسبوعية الصادرة عن مؤسسة (دار السياسة)، ولم ينته عام (١٩٩٩)، حتى انتقل للعمل في مجلة (العربي)، معلناً بداية التحول نحو الصحافة الثقافية في أشهر وأكثر المجلات انتشاراً في الوطن العربي علما أنه لم يفارق الكتابة الصحافية وممارسة العمل الميداني، من خلال الكتابة في صحيفة (القبس) اليومية (٢٠٠١ – ٢٠٠٩)، كما عمل مراسلاً غير متفرغ مع صحيفتي (الشرق الأوسط، والحياة).

وفي مجلة (العربي) تمرس قلم إبراهيم المليفي في أدب الرحلات عاماً بعد عام، وجاب قارات العالم، من فيتنام شرقاً إلى كوبا غرباً، وصدر له في أدب الرحلات كتابان (كنا هناك .. صراع مضى وإرث بقي)، و(آسيا المائدة الباذخة)، جمع فيهما مجموعة من رحلاته الكثيرة التي نشرت في مجلة (العربي) على فترات متفرقة، وقد تلقى المليفي رسالة شكر من الرئيس السريلانكي لما كتبه عن بلاده في استطلاع (سلام الله على أهل سرنديب)، الذي نشر في مجلة (العربي)، عدد يوليو من عام (٢٠١٦).



د. يحيى عمارة

أحمد المجاطي وفروسية الشعر العربي المعاصر

يعدّ الشاعر والناقد أحمد المجاطي المعداوي أحد رواد القصيدة العربية المعاصرة بالمغرب، فقد عمل بكل ما يملك من معرفة وتجربة وبحث على تأسيس الشعر العربي الجديد، إلى جانب كوكبة من الشعراء والأدباء مثل محمد السرغيني، وعبدالكريم الطبال، ومحمد الخمار الكنوني وآخرين. وتتجلى كل مكونات التأسيس في أعماله الإبداعية والنقدية التي شكلت وحدها رؤية شعرية مغربية، لا يمكن لأي دارس أو مهتم التغاضي عنها، على الرغم من قلتها. نذكر منها ديوانه الشعري المتفرد (الفروسية) الذي فاز بجائزة (ابن زيدون) للشعر التي منحها المعهد الإسباني العربي للثقافة بمدريد لأحسن ديوان بالعربية والإسبانية، وعَمَلَيْه النَّقْدِيَيْن (أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث)، و(ظاهرة الشعر الحديث)، إضافة إلى مجموعة من المقالات التنظيرية، التي كان لها الصدى في المشهد الشعري العربي عامة والمغربي خاصة.

وتجمع الدراسات والأبحاث والمقالات المتعددة، التي يصعب حصرها في هذا السياق، والتي ترجمت للمجاطي، على وفرة اطلاعه، وتنوع معلوماته، وحضور بديهته، وصقل موهبته؛ وشغفه للجمالية الشعرية العربية؛ وحسه النقدي الذي يعرف من أين يستقي الينابيع الأصيلة لفنه ولنبالة روحه الشاعرة، وفروسية الشعر العربي المعاصر. ومن هنا، تبدو القيمة البارزة التي كانت لآثاره، والأهمية المسندة بالإجماع إلى مشروعه الأدبي الشعري. فقد وصفه النقاد المغاربة بمجموعة من الأوصاف، يمكن أن نذكر من بينها، إدريس الناقوري بـ(شاعر المأساة)، ونجيب العوفي بـ(الشاعر الحداثي المحنك الذي احترق وئيداً بجمرة الشعر المقدسة)، وبشير القمري بـ(الباحث الجامعي الأكاديمي، الذي كان أول من خسف للناس عين البحث في أنثروبولوجية القصيدة المعاصرة.(

ومن مكونات التأسيس لديه استلهام المرجعية التراثية العربية في بناء القصيدة الجديدة، على مستوى الفكرة والواقع والمعرفة، من دون التهافت على المرجعيات الغربية كما كان سائداً عند مجايليه مشرقاً ومغرباً، على الرغم من انفتاحه المشهود له، حيث يقول(الرأي عندي أن نفتح أنفسنا لمختلف التيارات، وأن نقف طويلاً عند كل نقطة تحول في تاريخ الشعر العربي منذ أقدم عصوره إلى اليوم، وأن نربط بين ذلك التطور وبين ألوان التطور الأخرى التي أصابت المجتمع العربي في مستوياته الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، وأن نتزود لذلك كله بالفهم العميق لتراثنا الشعري، مع تفتح واعٍ على الثقافات الأجنبية في جناحها الشرقي والغربي والقديم والمحدث)،

وقد جاء هذا الاستلهام متأثراً بفلسفة الشاعر في النظر إلى الماضي العربي في

> أسس للجديد من دون أن تجرفه معضلة الأصالة والحداثة ليبدو الشعر تجربة جمالية فكرية يمتزج فيها جمال الصورة ولمعة الفكرة

علاقته بالحاضر، وما تتطلبه تلك العلاقة من تبصر ودربة وتثقيف، ليصبح مفهوم الشعر عند صاحبنا حلقة وصل بين زمنين شعريين، فهو حين يؤسس الجديد، يؤسسه بلغة قديمة يتوكأ عليها، من دون أن تجرفه إلى أطرها الجاهزة، الأمر الذي دفع به إلى تجديد اللغة الشعرية العربية من الداخل، وإلى كتابة القصيدة وفق النسق الفكري العام الذي يراعي التوازنات في الإبداع والتصور والتعبير، وهي طريقة اشتهر بها بدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، ومحمد عفيفي مطر، ومحمد الخمار الكنوني. ومن ثم، ظل شعر الشاعر تجربة جمالية وفكرية تمتزج فيها جمالية الصورة بعمق الفكرة حتى قيل(إن شعر المجاطي شعر مثقف مغربي ورث عن ابن سلام الجمحي، أن الشعر كلام يفيد معنى، ولم يرث عنه ضرورة الوزن والقافية)؛ وفي الوقت نفسه هو شاعر واعٍ يمتلك ناصية التوفيقية بين مرجعية التراث ومرجعية المعاصرة؛ فلن تعثر على قول شعري للرجل من دون المصادفة بهذه التوفيقية التي جعلت القصيدة العربية نقطة تماس تتآخى فيها كل عناصر فروسية الشعر من صورة مركبة وفضاء جمالي وإيقاع عربي ولغة متفردة؛ حيث تحدث في شعره عن الإنسان العربي المغترب في ذاته ومحيطه، عبر رمزية المدينة العربية(دمشق، الدار البيضاء، القدس، القاهرة، طنجة)، وعن جمالية الإيقاع الشعري العربي الملائم وعن أزمة الحداثة التي لا تستوعب شروط ولادتها؛ وعن غُلَاتها الذين يتهافتون على النماذج الشعرية الغربية من دون غربلة؛ وعن تثبيته للمعرفة التراثية، التي يبقى الشاعر الحقيقي دوماً في حاجة إليها؛ فالشاعر العربي بالنسبة إليه هو من ينظر خلفه إلى التراث، ليس لإلغائه بل لينسل منه ما يشاء، وما يناسب تطلعاته، ورؤيته الفنية، ولا يمر بعصر إلا ويفيد منه، منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث.

فلم يكن الجديد لديه طفرة فجائية، بل يرتبط ارتباطاً عضوياً بالحركات الإبداعية في التراث العربي، وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مر العصور حتى العصر الحالي. وذلك لن يتأتى إلا برغبة في الدفاع عن قيم الذات والمجتمع والتاريخ والمعرفة والذاكرة، بقصد تأصيل قاعدة صحيحة لانطلاق الأمة العربية ثقافياً وأدبياً، وهي العناصر التي جعلت الناقد العربي محيي الدين صبحي يتحدث عن ريادة الشاعر قائلاً: (لقد ظفر الشعر العربي الحديث من ديوان المجاطي بحلقة جديدة في السلسلة الذهبية، التي شكلها جيل الرواد في الخمسينيات، فبعد السياب والبياتي وخليل حاوي يتبوأ الشاعر أحمد المجاطي مكانته بين رواد الشعر الحديث، الذين طوروا الأداء واللغة الشعريين بالعربية، أما بالنسبة لشعراء المغرب العربي في السبعينيات والثمانينيات بين القاهرة والجزائر، فهو رأس الطليعة التي تستحق لقب شاعر(.

إن تجربة الشاعر أحمد المجاطي تشكل ذاكرة شعرية عربية معاصرة، تأثرت بالحياة الأدبية بدمشق، وبالاغتراب المزدوج الذي عاناه الشاعر، وبالنكسات الفردية والجماعية التي واكبت واقعه المرير، وبالرؤية التي تسعى إلى الرفع من شأو الشعر العربي، بوصفه موروثاً ثقافياً وفكرياً للحضارة العربية، فعلى الرغم من هذا وذاك، فقد استطاعت القصيدة المجاطية، إن صح التعبير، المشاركة في تأسيس هوية القصيدة العربية الجديدة، التي أعلن روادها عن ميلاد أفق شعري جديد مرتبط بالتحولات السياسية والاجتماعية والفكرية، التي عرفها الوطن العربي في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، ليكون بذلك شاعرنا الراحل من الشعراء المعاصرين، الذين امتلكوا شروط الرؤية والإبداع، مؤكدين أن أي كتابة أدبية جادة، سواء أكانت إبداعية، نقدية أم نظرية، تنطوي على قدر ملحوظ من المعرفة والمرجعية والموهبة، والتخييل والتوازن بين هذه العناصر تنظيراً وممارسة، الأمر الذي جعل مشروعه الشعري يتصف بالتكاملية والتوفيقية والانسجامية، التي ستستفيد منها لا محالة الأجيال الشعرية العربية اليوم وغداً.

تُجمع الدراسات والأبحاث النقدية على وفرة اطلاعه وتنوّع معلوماته وموهبته المنحازة للجمالية الشعرية

يعدّ إلى جانب كوكبة من الشعراء والأدباء من المؤسسين لرؤية شعرية مغاربية متميزة ومغايرة

تجربته تشكل ذاكرة شعرية عربية معاصرة تأثرت بالاغتراب المزدوج

يعتز بتكريم دائرة الثقافة في الشارقة

د. هيثم الخواجة:
مسرحة المناهج التعليمية وسيلة تواكب العصر

أحمد حسين حميدان

في سيرته الإبداعية عمر مديد، تمّ إنفاقه على عشرات الإصدارات المتعددة في موضوعاتها والمتنوعة في انتمائها إلى غير جنس إبداعي، فهو من كتب المسرحية وقارب مسرحها بالنقد، وهو من كتب القصة القصيرة ودرس ملامحها المضمونية والفنية، عبر سلسلة من الأبحاث أخذته إلى مكانة متقدمة في الملتقيات والأنشطة الثقافية المسرحية وغير المسرحية، فتمّ اختياره على رأس اللجان المُحَكّمة لفعاليات العديد من مهرجاناتها ومسابقاتها على صعيدها المحلي والخليجي والعربي أيضاً، وكانت إمارة الشارقة عبر دائرتها الثقافية السبّاقة في تكريمه، الذي حظي به لاحقاً من غير دولة عربية كانت آخرها تونس، التي عاد أخيراً من مهرجانها الدولي لمسرح الطفل، ومن فعاليات هذا المهرجان بدأنا معه هذا الحوار..



- منذ وقت قريب عدت من المهرجان الدولي لمسرح الطفل الذي أقيم في تونس، وكنت فيه رئيس مسابقة العروض المسرحية، ما الجديد الذي أضافه هذا المهرجان إلى المهرجانات العربية السابقة؟

– لكل مهرجان طبيعته وصفاته وسماته وميزاته، ومن أهم الفوائد التي يجنيها المشارك في المهرجان اللقاءات الثقافية والودية، والتعرف إلى الأدباء والباحثين والمسرحيين المشاركين، ويضاف إلى ذلك ما يجري من حوارات تعمق المعرفة بالتخصص، وكذلك الندوات التي تقدم للمشارك المزيد من المعرفة بالمسرح والأدب والنقد والفنون وغير ذلك.. في تونس، وبالتحديد في أم العرائس بقفصة، أقيم المهرجان الدولي لمسرح الطفل بإشراف جمعية مسرح الصمود هناك، وبالتعاون مع الرابطة الثقافية الوطنية الفلسطينية.. تلمست هناك ميزات جميلة منها: إصرار الفرق المسرحية المشاركة على تقديم عروض جيدة ومتميزة، والتعاون والتفاني بين الفرق المسرحية التي كانت تعين بعضها بعضاً بأريحيات جد جميلة، والتنافس الشريف الخلّاق، إلى جانب تطور مسرح الطفل التونسي بشكل واضح، وانسجام لجنة التحكيم في الرأي والتقييم، إضافة

إلى مشاركة مجموعة مهمة من الأكاديميين والنقاد والمخرجين والمسرحيين من الوطن العربي.

وكذلك اهتمام وإصرار جمعية مسرح الصمود بأم العرائس على النجاح من أجل مسرح طفلي ناجح ومؤثر بقيادة حسين براهمي وزينب العيساوي.. وأيضاً نجاح الندوة الفكرية (المسرح والخيال العلمي) التي أقيمت في مركز الفنون المسرحية بقفصة، والتي شارك فيها الدكتور نادر مصطفى القنة، والدكتور غنام محمد خضر، والدكتور محمد العبازي، والدكتورة إيمان الكبيسي، والدكتور هيثم يحيى الخواجة .. وما أريد قوله : إن أهم تكريم للكاتب هو طبع ونشر إبداعه، سواء أكان ذلك من خلال طباعة نتاجاته، أم من خلال قراءة هذا النتاج والإنارة عليه، لأن الكاتب الحق يهتم بالمتلقي، ويسعد عندما يتعرف إلى صدى إبداعه، فهو يكتب من أجل المجتمع وليس من أجل إرضاء نفسه، ألا ترى معي، وأنت القاص والناقد المجلي، أن مثل هذا التوجه يبعد الإبداعات الضعيفة، ويفي بحق الإبداع الجيد الذي يستحق القراءة والانتشار؟

- قبل تكريمك في مهرجان تونس، كرمتك دائرة الثقافة في الشارقة، وتلاها تكريم غير دولة عربية لك.. هل تشعر الآن بأنك حظيت بما تستحق بعد إنفاقك معظم سنوات العمر على مقعد الثقافة والإبداع؟

- بداية لا بد من الاعتراف بأن التكريم الحقيقي للمبدع يكون في حياته، وليس بعد مماته ورحيله إلى الدار الآخرة، والتكريم قرين الإبداع الذي نحتاج إليه في نصوصنا الفنية وواقعنا الحياتي أيضاً.. وفي هذا السياق أقول : لا ريب في أن تكريمي في الإمارات له قيمة كبيرة عندي، وهو إضافة إلى ذلك أسهم في تحفيزي وتشجيعي، وقد ترك أثراً لا يمحى في حياتي، وجاء تكريمي في تونس في المهرجان الدولي لمسرح الطفل، تقديراً لتجربتي وإنجازاتي في مجال مسرح الطفل بشكل خاص وأدب الأطفال بشكل عام.

- في العديد من المهرجانات المسرحية العربية، كنت ضمن لجان تحكيم نشاطاتها وفعالياتها، كيف وجدت من خلالها حال المسرح العربي عموماً ومسرح الطفل خصوصاً؟


عبدالله العويس وأحمد بورحيمة أثناء تكريمه


د. غنام محمد خضر


نادر مصطفى القنة


د. إيمان الكبيسي


حسين براهمي

أفضّل أن يتم تكريم المبدع في حياته لأنه يحفزه ويشجعه على استمرار العطاء والإبداع

– أعتقد أن النهوض بالمسرح وتطويره يقع على عاتق فرسان المسرح من كتاب ومؤلفين ومخرجين وفنيين، وهذا لا يمكن أن تغيب المؤسسات الداعمة مادياً، والتي تضع الاستراتيجيات وتتابع الخطط التشغيلية.

وإذا كانت المسؤولية جماعية، فإن الإشارة إلى ضرورة تشجيع المبدعين يجب أن تعتمدها المؤسسات المعنية في الوطن العربي، خاصة أن التلفاز يجذب الكثير من المسرحيين بسبب الانتشار والشهرة والأجور العالية.. كما أن الاهتمام بالمتلقي واحترام فكره ورأيه ضرورة لازمة، وأن التجريب طريق واضح للعطاء المسرحي اللافت، وأن امتلاك حرية التعبير يغذي المسرح بأهم الفيتامينات، وأن الابتعاد عن الخطابية والمباشرة والفجاجة نظرية لا يمكن الحياد عنها . إن المسرح العربي، وعلى الرغم من بعض المراوحة في المكان، مازال بخير، وما يحتاج إليه هو المزيد من تشجيع المبدعين، والمزيد من التثمين، والمزيد من الخطط.

- برغم تنوع الكتابة لديك، شغل مسرح الطفل اهتمامك أكثر من غيره، ما سبب ذلك؟ وما الفروق الجوهرية بين مسرح الكبار ومسرح الصغار؟

– لا يختلف أحد حول أهمية مسرح الطفل في بناء فكره وشخصيته، وزيادة ثروته اللغوية، وتنمية خياله وذائقته الجمالية، وقد توجه التربويون أخيراً إلى التدريس عن طريق الدراما، وما مسرحة المناهج إلا أسلوب ماتع ومفيد في توصيل المعلومات التعليمية.. كل ذلك دفعني إلى الاهتمام بمسرح الأطفال الذين هم عدة المستقبل.

أما عن الفروق الجوهرية بين مسرح الكبار ومسرح الأطفال، فتتلخص بما يتعلق بالموضوع وأسلوب التوجه، من خلال معمارية النص والبناء الفني، حتى إن بعض الباحثين المهمين أمثال موسى كولدبرغ في كتابه (مسرح الأطفال فلسفة ومنهج)، ترجمة صفاء روماني، وإصدار وزارة الثقافة بدمشق عام (١٩٩٠)، يرى أن يكتب المبدع مسرحيته بإتقان، ثم يقرر لمن تتوجه هذه المسرحية، بمعنى أن المكونات التقنية والفنية والموضوع والأسلوب والمعجم اللغوي.. وغيرها، كل ذلك يحكم توجهات المسرحية، وهذا ما حدث معي تطبيقاً عملياً في مسرحية (الظل والبديل)، التي صدرت عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام (٢٠٠٥).

- الطفل الذي كان علمه الكتاب ومقعد الدرس، كَبُر وحلَّ مكانه طفل آخر علمه امتلأ بالتقنيات الحديثة وبوسائل الاتصال المختلفة، التي سبق الكبار في التعامل معها.. كيف سيتعامل كاتب مسرح الأطفال مع طفل هذه الأيام؟

– في حوارات سابقة عديدة قلت إن من المهم ألا يكتب كاتب مسرح الأطفال، من خلال ذكرياته الماضية عندما كان طفلاً صغيراً، لأن الطفل المعاصر، أقصد طفل اليوم، يختلف تمام الاختلاف عن طفل الزمن الماضي من حيث أسلوب الوعي، ومن حيث التعامل مع المحيط والبيئة والمخترعات الحديثة والظروف.

وبناء على ذلك، على الكاتب أن يكون لصيقاً بالواقع، وأن يتغلغل في مفاصله، وعليه أيضاً أن يدرس تطلعات الطفل وأحلامه، ورؤاه ليكون قادراً على الكتابة عنه.. وهنا لا بد أن نشير إلى أهمية التسلح برؤية شمولية

المسرح يسهم في بناء فكر وشخصية الطفل ويزيد من ثروته اللغوية وينمّي خياله وذائقته الجمالية

لا يجب على كاتب مسرح الأطفال الاتكاء على ذاكرته لأن طفل اليوم غير طفل الأمس





من مسرح الطفل

تتعلق بالطفولة، خاصة علم النفس التربوي والأخلاقي والمعجم اللغوي.

وما تقدم يدفعنا إلى نتيجة مفادها أن مهمات كثيرة تقع على عاتق كاتب الأطفال، يجب أن يتمكن منها وأن يستوعبها قبل أن يشرع بالكتابة والإبداع له، نظراً إلى أن عالمه خصب ومتشعب ومتنوع.

- أنت تكتب قصص الأطفال إلى جانب مسرحياتهم، كما تكتب الأبحاث التي تتناول الأدب الطفلي بصفة عامة. هل حظي الطفل العربي باستحقاقه من الأدب والفنون العربية على اختلافها؟

– لا يمكن أن ننكر نتاجات إبداعية مهمة تخص الأطفال، وبالتالي من غير الإنصاف القول لا يوجد كتّاب أدب أطفال مهمون على ساحة الوطن العربي، وعلى الرغم من ذلك فإن الغث أكثر من السمين، وخاصة الصادر عن الكتّاب الذين لا يمتلكون موهبة، أو الذين لم يتمكنوا من معرفة سمات أدب الأطفال، أو لم يمتلكوا أدواته، أو الذين اعتبروا أدب الأطفال حقل تجارب، فاستسهلوا خوض التجربة. من هنا نؤكد ضرورة خضوع أدب الأطفال لرقابة النضج الفني، حتى نحترم طفلنا ونكون جادين في إعداده للمستقبل.

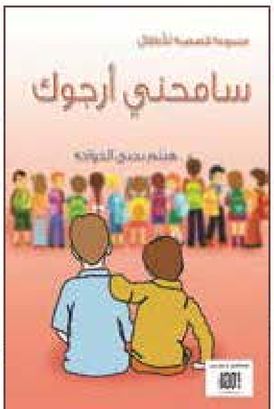
- سيرتك الذاتية تبرز إصدارات متعددة لك في المسرح والقصة القصيرة والدراسات النقدية، التي قاربت فيها غير نوع إبداعي: ما الذي دفعك إلى هذا التعدد؟ وما الهدف الذي كنت تسعى إلى تحقيقه وأنت تنجز هذه الإصدارات؟

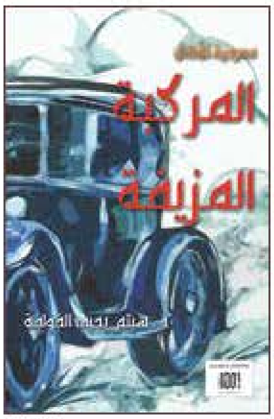
– لم أكن متقصداً أن أفعل هذا الفعل، فكل ما يمكن قوله هو إنني وجدت نفسي قادراً على العطاء في أكثر من جنس أدبي، بعضهم وصفني بأنني كاتب شمولي، وأؤكد هنا أنني ما تطلعت يوماً من الأيام إلى هذا الهدف، وإنما كنت لا أمنع نفسي من العطاء في أي جنس من الأجناس الأدبية، أنا أعرف تماماً النظرية التي تقول تعدد الكتابة في أكثر من جنس أدبي يضعف الإبداع، هذا صحيح، ولكنني استطعت الإنجاز في أكثر من جنس أدبي، والقارئ المتلقي قادر على التقييم، وأنا أثق برأيه ورأي الناقد أيضاً، مادمنا نتفق ونقر جميعاً بأن الزبد يذهب جفاء، وأن ما ينفع الناس يبقى مخضراً ومؤثراً.



د.هيثم الخواجة خلال حوار مع الزميل أحمد حسين حميدان







من مؤلفاته

- قبل الختام، برأيك ما الواجب فعله من أجل مسرح الطفل، حتى يؤدي دوره ورسالته على نحوٍ مؤثرٍ وفاعل في حياتنا المعاصرة؟

– لا نستطيع نكران أثر المخترعات الحديثة في الأطفال بشكل خاص، والمجتمع بشكل عام، كما لا بد من أن نذكر أثر الكوارث والحروب في حياة الطفل، إلا أن أدب الأطفال لم يغب عن الساحة الفنية، والساحة الثقافية، مع اختلاف مستويات ما يقدم من عروض . والذي يمكن أن نقوله في هذا المجال إن المسرح بصورة عامة مسرح حضاري ناهض، يتجدد بفضل فرسانه من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين؛ والحاجة قائمة إلى كتاب مبدعين يؤمنون بالمعاصرة، ويدركون ما يريده المتلقي، في خضم ما يعانيه لتحقيق ما نبتغيه في تطويع بعض المخترعات لخدمة هذا الفن، كل ذلك يدفع مسيرة المسرح إلى الأمام، ويمده بالقوة لكي يبقى حاضراً في عصر مخترعات مذهلة، وقادرة على تغييبه وإضعافه، وبما أن مسرح الطفل مسرح تعليمي تربوي ثقافي مؤثر وفعال، فلا بد من السعي إلى تطويره والعمل على إنضاجه وتحديثه بشكل مستمر ليواكب حياتنا، وحياة الطفولة التي نعول عليها الكثير في إصلاح ذات البين مع الحياة الحاضرة والآتية على حد سواء.

المبدع يكتب من أجل المجتمع وليس من أجل إرضاء نفسه ويحق له أن يتعرف إلى صدى إبداعه

أجد نفسي قادراً على العطاء في أكثر من جنس أدبي ونجحت في الإنجاز في مسرح الطفل والقصة والدراسات النقدية

دور اللغـة العربية في
تشكيل الهويـة



نوال يتيم

تعد اللغة المقوم الأساسي للهوية ومرتكزها المعرفي، كونها الجامعة التي يتم بها إعداد المواطن الصالح، وإنتاج مجتمع قوي له خصوصيته، ويحافظ على قيمه وثوابته ومرجعياته ومنجم فكره وعطائه، وهي وسيلة التواصل التي تنعكس عليها مفاهيم التخاطب منطوقة، كانت أو مكتوبة.

واللغة حسب تعريف ابن جني هي (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)، كما ورد عن الزمخشري بـ(أساس البلاغة) أن اللغة هي كلمة متجذرة من (لغي) وتدور معانيها حول اللفظ والطرح فيقال: لغوت بكذا أي لفظت به وتكلمت، ثم تطورت الكلمة لتدل على الكلام الذي يدور على الألسن.

واللغة كانت ومازالت حاضنة الأفكار، وهي بذلك عبارة عن منظومة متكاملة، ويقول الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه (فقه اللغة المقارن): إن اللغة وثيقة الصلة بالإنسان وبيئته، فهي تظهر المجتمع الإنساني على حقيقته، وليست رابطة بين أعضاء مجتمع واحد، وإنما هي عامل مهم للترابط بين جيل وجيل، وانتقال الثقافات عبر العصور لا يتأتى إلا بهذه الوسيلة العجيبة.

وكون اللغة من وسائل التفكير التي تحدد رؤية صاحبها للعالم، فقد شكلت معرفتها ركيزة مهمة لتحصين الهوية والذات الشخصية، ما يلزم الدفاع عنها لحفظ المكانة والاستمرارية بين الأمم، كما أشار ابن خلدون في معرض حديثه عن اللغة ودورها، أنها تتخذ حيزاً مهماً في منظومة التواصل المتعددة بين المجتمعات البشرية، لها دور في بناء الشخصية، باعتبارها وسيلة تعبير عما يدل على تلك الشخصية ومعتقدها الفكري، ووظيفة صاحبها الدلالية والإيحائية والصريحة من خلالها، وبذلك تتحدد هوية الفرد عبرها، فتتمحور بها الدلالات حول الذات والحقيقة والماهية، أو ما يعرف بالهوية المقصود بها (حسن الأثر أو حقيقة الشيء)، كما ورد بكتاب (اللغة والهوية) لصاحبه جون جوزيف.

وقد تعدد التعاريف للهوية كل حسب اختصاصه، فجاء عن علم الاجتماع بأنها (ذلك الشيء الذي يشعر الشخص بالاندماج)، حسب الشريف الجرجاني بكتابه (التعريفات)، وجاء عند علماء الميتافيزيقا بأنها (جوهر العقل وماهيته)، بينما يراها علماء النفس (وحدة ذات الشخص في مراحله العمرية مختلفة)، كما ذكر عبدالرحمن البدوي بـ(موسوعة الفلسفة) بأنها تعبر عن خصوصية الفرد وذاتيته وقيمته ومثله وثقافته وحضارته وتاريخه ووعيه بذاته. ويعرفها المفكر الفرنسي أليكس ميكشيلي بأنها منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية، وتنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي.

ولم يعد خافياً تراجع استعمال اللغة العربية، وقلة تداولها كمفهوم يعبّر عن الهوية واعتماد اللهجات المحكية وتطعيمها بلغات أخرى، حتى أضحت اللغة الفصحى مقتصرة على المناسبات والخطابات الرسمية، ما أدى بشكل ما إلى انهيار الشعور بالهوية الوطنية والقومية، إلى حد القبول باكتساح اللسان الأجنبي المعاملات اليومية.

وتتصارع اللغة العربية مع عدة عوامل، تحاول اجتثاثها من أساسيات التعبير عن الهوية، من بينها الكمّ الهائل من اللهجات المحكية، التي تتفاوت في بعدها وقربها من الفصحى، ما يسبب انتهاكاً واضحاً لحرمة اللغة يكاد يعرض مستخدمها للازدراء، ويقتل الملكة اللغوية ويعطّل جهاز النطق السليم.

كما أسهمت سوق العمل للأسف في إضعاف اللغة العربية وتهميشها وإقصائها،

وفرضت على الفرد والمؤسسات الخضوع لشروطها، التي تفرض اللغة الأجنبية بديلاً عن اللغة العربية، من دون أي مرجعية قانونية لغوية، وإن كان في الحقيقة أن تشجيع اللغات الأجنبية يحقق مكاسب اقتصادية، إلا أنه يسبب مشكلة حقيقية تهدد الهوية الوطنية كونه لم تعرف البشرية شعباً تطور بغير لغته كما قال مالك بن نبي.

ويؤكد الدكتور أسامة الألفي في كتابه (اللغة العربية) قيمة اللغة العربية ومدى ارتباطها بالهوية الحقيقية للأمة العربية، كونها تمثل تاريخها وحضارتها ودينها وعلومها قائلاً: اللغة العربية من أسباب قوة العرب وصلابتهم.

ولأن الإسلام واللغة العربية وجهان لقضية واحدة وهي الهوية، فإنه كانت ومازالت عملية تحفيظ القرآن الكريم مهمة جداً كوسيلة ناجعة لحماية الفرد المسلم، من ازدواجية اللغة والوقوع في براثن العامية، فضلاً عما تمنحه لهم من طاقة وقدرة خلاقة على معايشة تغيرات المجتمع بصلابة خلقية عالية.

واللغة كانت ولاتزال وعاء للثقافة بأشكالها وتعبيراتها جميعها، وتتيح السبل أمام مستخدميها للإبداع في مجالات مختلفة، لذلك فهي لا ترتبط فقط بالفرد كمستعمل بل تتجاوزه إلى ثقافته، وتواصله مع الحضارات المختلفة والتفاعل معها.

وتبقى مسألة اللغة والهوية قضية جدلية مستمرة، كون العالم حالياً يعيش حقائق لغوية مختلفة وأفكاراً متعددة، أضحت سبباً في تنوع أوجه الهوية بحد ذاتها، من هوية ثقافية إلى هوية فردية وأخرى جمعوية ووطنية أو قومية، وجميعها مستويات قارّة لتكوين الفرد والمجتمع والاحتفاظ ببنيته التي تحملها اللغة إلى أجيال قادمة، قد تتولى التطورات تعديلها بشكل من الأشكال محافظة على الثوابت.

ويظل التمكّن من اللغة مدخلاً لا غنى عنه للتمكن من الثقافة والتعبير عن الهوية بشكل لائق، يحافظ على تراث المجتمع ويسجل حاضره به ويطور مستقبله.

وبذلك تظهر الصلة الوثيقة بين الهوية والثقافة، التي تدين فيها الأولى للثانية، بوصفها صانعتها، فيما تعد الثانية وسيلة مهمة للتعبير عن الأولى، وتمييزها لتجنب الخلط في المفاهيم لما تتسع له من رحابة واتساع في التعاريف.

لهذا أضحى واجباً النهوض بأمر الحفاظ على اللغة كمسألة سيادة أيضاً، فتشرع لها القوانين لذلك كونها مصدر قوة للأمة والدولة، وقد أكّد الفيلسوف الألماني فيخته ذلك بقوله: اللغة تجعل من الأمة الناطقة بها كلاً متراصاً خاضعاً للقوانين، إنها الرابطة الحقيقية بين عالم الأجسام وعالم الأذهان.

فيما يقول العالم فوسلر: إن اللغة القومية وطن روحي يأوي من حرم وطنه في الأرض.

وتأسيساً على ما سبق، تبرز أهمية القيام بالدفاع عن اللغة وإصدار تشريعات بذلك كضرورة ملحة حرصاً على عدم تغريب اللسان العربي لأبنائنا، حيث ترفد الكثير من وسائل الإعلام والمنشورات الافتراضية والقنوات الإلكترونية الفرد بسيول من التعابير اليومية بلسان، تخلط الحابل بالنابل وتشوّه ما تتلقفه الآذان يومياً، لنصل إلى حصيلة لغوية غريبة لدى الفرد تجعل من هويته مهددة تمس الثوابت.

لهذا على الجهات الخاصة باللغة والهوية مقاومة الاختراق الفاضح لخصوصية الثقافة واللغة، كونها صانعة الهوية، وإن كانت هناك مجهودات ملموسة وواضحة.. إلا أنها تظل خطوة تستحق تحمل المسؤولية من الفرد ذاته، فالجميع شركاء في حماية اللغة والحفاظ على الهوية، خاصة أن لغتنا العربية لغة ثرية مقدّسة ويشهد لها بذلك كثر كـ(أرنست رينان) حيث يقول: اللغة العربية بدأت فجأة في غاية الكمال، وهذا أغرب ما وقع في تاريخ العرب، فليس لها طفولة ولا شيخوخة.

وقال العالم ويليم ورك: إن للغة العربية لينة ومرونة تمكّنانها من التكيف وفق مقتضيات العصر. وعليه وجب أن تجمعنا، نحن العرب، على منهج لغوي واحد ورؤية تعبّر عن هويتنا المشتركة جملة، وإن اختلفت تفاصيلنا تبعاً لضرورات وجود كلمات دخيلة في كل مجتمع عربي، شكّلت لهجته ولسانه اليومي المتداول.

كانت اللغة ولاتزال حاضنة للأفكار لأنها منظومة متكاملة بين الإنسان ومجتمعه

اللغة تحدد رؤية صاحبها للعالم وتشكل ركيزة مهمة لتحصين الذات والهوية

تعبّر الهوية عن خصوصية الفرد وذاتيته وقيمه ومثله وثقافته وحضارته وتاريخه ووعيه بذاته

يجب ألا نقبل بأن تصبح اللغة العربية مقتصرة على المناسبات والخطابات الرسمية

تجربته الشعرية وثيقة أدبية مغايرة تدل على ثراء تجربة جيله من الشعراء



صوت شعري عاش منزوياً

شعرية الفكرة عند محمد الشحات



د. أحمد فرحات

محمد الشحات، صوت شعري فذ، تجاهلته أقلام النقاد فعاش منزوياً في مشروعه الشعري، باحثاً عن ثغرة ينفذ منها إلى الآفاق، فكتب عدداً ضخماً من الدواوين تقرع الأسماع، وتنطق الأحجار، تفيض شاعرية، وتقدم جديداً مقبولاً. لكن؛ لماذا شعر محمد الشحات؟

> تجربته الشعرية وثيقة أدبية مغايرة تدل على ثراء تجربة جيله من الشعراء

ينتمي شعر محمد الشحات إلى شعر السبعينيات، فهو مواليد (١٩٥٤)، بمحافظة الدقهلية، عمل صحافياً في دار أخبار اليوم بالقاهرة، ولعل هذا أثر في تشكيلاته الشعرية، واللغوية، فجنحت لغته إلى السهولة واليسر، ومالت صوره الشعرية إلى عدم التعقيد، والانغلاق، والتعمية، وتفرد بخصوصية الكتابة على موسيقا التفعيلة، غير منساق إلى ما انساق إليه جيله من التمرد على اللغة والموسيقا والتراث. بل بدا وفياً للغته وموسيقاها وصورها في إطار من التميز مقارنة بشعراء السبعينيات من جيله. وذلك تأكيداً لانفتاح شعراء السبعينيات على كل الأشكال الشعرية المطروقة، وأنه ليس صحيحاً أنهم مالوا جميعاً إلى ذلك التمرد اللغوي والموسيقي، والانحراف بالمعنى الشعري إلى غياب مرجعيته، وتلاشيها. ومن ثم يكون شعر محمد الشحات، وثيقة تاريخية مغايرة تدل على ثراء التجربة السبعينية.

يظن بعض القراء، أن الشعر يجب أن يحلق في فضاء وفراغ كوني نتيجة صفائه ونقائه وشدة ابتعاده عن مركز ثقله وأرضه، التي يقف عليها ويثبت أقدامه فوقها، فيهملون الفكرة، أملاً في الوصول إلى الشعر الخالص أو الشعر الصافي. والحق، أن الشعر في جوهره لا يتعارض مع كونه، يحمل أفكاراً شريطة عدم طغيان هذه الأفكار على ما هو شعري، وأن الشعر الذي يجافي الأفكار، هو ضرب من الوهم وقع فيه بعض الشعراء، وتبعهم في ذلك بعض الناقدين. ويبقى الشعر في جوهره متزناً مع أفكاره ليشد إليه جمهوره، الذي فر منه إلى الرواية والمسرح وبعض الفنون الأخرى، بغية الوصول إلى الدهشة المبتغاة.

ومن ثم فشعر محمد الشحات، نزع إلى البحث عن فكرة شعرية ينطلق من خلالها إلى أفق مخيلة القارئ، فوجد ضالته في وطن بديل للوطن الواقع في الحقيقة، ومسألة الوطن تشغل مساحة كبيرة من شعره، فغالباً يؤرقه ما يراه في الوطن الفعلي من اضطراب وترهل وتمزق، فيضطر إلى أن يلوذ إلى الحلم أو الخيال أو الصورة المثلى التي يرسمها في شعره..

(فالج بصمتك/واحترس من ضيقه/ واترك مشاعرك الفتيّة/ تحتم بدموع ليلي/وارتم في أبحري جفّت مدامعنا/ فبكيت من وجعي/ وضاق الحرف/ وانكسرت كلُّ البحور/ ودتُ أبحث/ في بيوت الشِّعر/ عن بيت/ لأسكنه).

ينتمي إلى شعراء السبعينيات وتفرد بالإخلاص لشعر التفعيلة وفياً للغته وصورها وموسيقاها



من رواد الشعر الحديث

إن الوطن كالطفل الغائب، يبحث عنه ذووه في كل شيء، وفي كل مكان، فقد يكون في حضن أب، بيت شعر، مدينة غريبة يذهب إليها لأول مرة، في (كركرة) أطفال البيت، في نظرة حزن من عين شهيد.. يبحث عنه كثيراً، وأحياناً يجده، أو لا يجده، ولكنه في كل الأحوال يستشعر نوعاً من جلد الذات، فيضطر إلى غلق عينيه عن المساوئ، ويتكتم حزنه في داخله، ويلوذ بالصمت، وطالما عبّر الشاعر عن هذا الإجراء كوسيلة من وسائل جلد الذات في قصائده، فتأمل قوله:

(أنا من بلاد / لها ما لها / ولي أن أهيم بها / كنت أخفيتها في دمي / هنا حين تمضي / سيعرفك العابرون ولن ترى / في الوجوه سوى / رجفة النازحين / فأغلقت عيني / على كل ما كنت أحمله من بلادي).

أو قوله في قصيدة الضحك من الخوف:

(كان للموت رائحة / والقطارات مسرعة / ارتخى جفن عين / طال بها شوقها / للوجوه التي غادرتها / تنامى على وجه الحزن / فظلّ يقاومه / وأغلق عينيه / على خوفه / قبل أن يغازله النوم).

ستجد أنك أمام تعنيف معنوي للذات الشاعرة، وذلك بإغلاق العين على القذى، وهي ظاهرة ترددت في شعر الشحات بشكل لافت. الإجراء الآخر لجلد الذات، هو تعنيف مادي يتمثل في تكريس الألم، بإبراز مظاهر أعضاء الجسد وهي تعاني مرارة القسوة والعنف، بغرض إلحاق الضرر بالجسد، بدءاً من خلع الثوب والمكوث في الظل، وهو نوع من أنواع العقاب للجسد، بغية تطهيره والتخلص من الأوجاع والهموم. ولكن الحذر من استمراء ذلك العذاب المادي والنفسي في محاولة منه لإدمانه، ويصير نوعاً من العادة كالغضب المقدس.

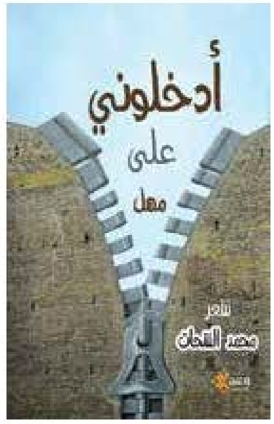
لم يكن غلق العين على القذى والمساوئ، هو المخلّص من الهموم والأوجاع وحده! بل كان يبحث عن شيء أكثر تأثيراً، كالبحث عن الشعر، الذي يرى أنه أكثر تأثيراً وفاعلية من غلق العينين على مضض. فالشعر عنده هو الحياة، وسر أسرار الوجود، والباحث عن الشعر هو باحث عن استكناه الموجودات، وليس الشعر مجرد مروق فكري يبتسر به.

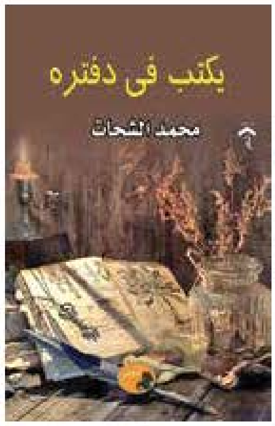
(جفت مدامعنا / فبكيت من وجعي / وضاق الحرف / وانكسرت كلّ البحور / وبتّ أبحث / في بيوت الشّعر عن بيت / لأسكنه).

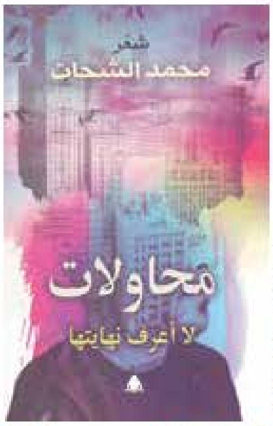
ولا يقتصر البحث عن الشعر فحسب! بل يبحث عن لغة غير التي يمارسها، لغة تنجيه من عذاب النفس، وتقيه من شرورها، لغة الفرح المسافر في دمه، واللغة التي ينقب عنها هي النجاة من الغث المكرر، والأحزان الراسخة فوق كلكل الحروف، فإذا تأملت قوله في قصيدة البحث عن لغة:

(كنت أتوه في لغة / تعلّمنها الحروف / فهل ستعيد لي لغتي / لأكتب / يا ربيع العمر لا تقس على رجل / قد أثقلته جبال الحزن والألم / قد عشت أبحث عن دنيا أسامرها / فما وجدت من الدنيا سوى الندم).

هل أصبحت الحياة المعيشة لا تطاق؟ هل باتت الشكوى على عتبات الأسئلة حيرى؟ هل يستطيع المرء أن ينجو من رتابة الحياة والواقع؟ ألم تكن الحياة هبة من الخالق، فلماذا يؤثر الشاعر النجاة منها؟ هل في حياة الكائنات الأخرى ميزة ليست لدينا؟ لماذا يفر الإنسان من الأشياء التي اعتادها؟ حتى إنه

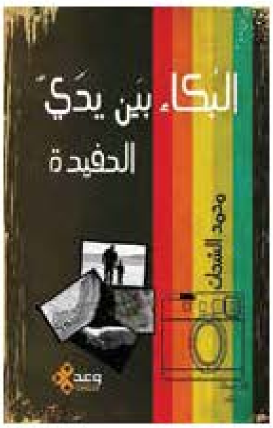












من مؤلفاته

يبقى الشعر في جوهره متزناً مع أفكاره شريطة عدم طغيان هذه الأفكار على ما هو شعري

ليفر من ظله الذي يلازمه؟ كل هذه الأسئلة وغيرها، تعاركت في صدر الشاعر، ونتج عنها ما يمكن أن نسميه الهروب من العادة، والروتين اليومي، والوله بالمغامرة، وحب الوحدة والانعزال حتى لو كان هذا الروتين ظلاً يلازم الإنسان. ستجد كل ذلك في قصيدة (المضي بلا ظل) وكلها علامات على الهروب من الواقع المعيش، وهي علامة دالة على ضيق الإنسان المعاصر، واستعذاب العزلة.

وعندما تعجز اللغة عن الوفاء بمتطلبات التعبير عن الذات، يلجأ الشاعر إلى الرمز، ففي الرموز وفاء للإيحاء بالأفكار والمشاعر، وإثارتها بدلاً من تقريرها أو توصيفها، ففي الحياة نصادف أصنافاً من البشر، يتلونون كالحرباء بألوان مختلفة حسبما تحتم الظروف، حتى إنك لتجد لوجوههم التي اعتدت أن تراها ألف وجه ووجه، فمنهم من يرتدي قناع التقوى والورع، وهو فاجر فاحش، ومنهم من يرتدي وجه الصداقة والمودة وهو ألد الخصوم، وكلما رأيت لذات الشخص وجهاً أو نصف وجه، أصابك وجهه بالغثيان والارتباك، وهنا يلجأ الشاعر إلى الرموز للإيحاء بمكنون نفسه، وهنا تصبح الحياة التي نعرفها خالية من الوجوه التي نعرفها أيضاً، وربما يؤثر الشاعر النظر إلى بكارتها، وبعيداً عن الوجوه الزائفة..

(كان يبحث عن وجهه/كلما اشتاق/ أن يتجول في طرقات المدينة/عاجله الخوف/فأجلسه/أي وجه سوف تلبسه/وقد خاصمتك الوجوه).



محمد الشحات

وهو أحياناً يأرز إلى الحلم الكائن في المجهول، ليجد فيه خلاصاً من هموم الواقع المنكسر؛ ففي الأحلام تتجلى الذات على الغيب، وترى ما لا تراه في الواقع المهزوم، لعله ينسلخ من آلامه وأوهامه إلى خيال أكثر رحابة واتساعاً..

(كنت أرى فيما يرى النائمون/خيوطاً من النور تنقر صدري/فينتقل ظهري.. وينشرح القلب).

وقد يكون الحلم المرجو أضغاث أحلام، وتجسيداً لأشباح الظلام، تجثو على صدره ليصبح الحلم أكثر قتامة من الواقع، فيفر منه هارباً، متخذاً سبيله بين الآلام والمخاوف سرباً، وقد رنق ماء عيشه بعد صفو.. إنها أضغاث أحلام/ تجيء إلي/ كلما حاولت أن أغفو.

إن عدم قرار الذات الشاعرة للتخلص من الهموم والأحزان المحيطة بها، وتذبذب القرار بين الحلم واللا حلم، أمر محير، وهذه الحيرة مقصودة لذاتها، فهي ذات حيرى، ثكلى بالأحزان، تحط تارة على الحلم، وتنفر منه أحياناً، فلا تعرف لها مصيراً حقيقياً، ولا مقاماً ثابتاً، وهذه سمة الذات القلقة دائماً.

لم تقف حيرة الذات هنا على الحلم، أو اللا حلم، أو النهر، أو غلق العين على المساوئ، أو.. بل تعدى ذلك إلى استحضار أفكار الشعراء الفلاسفة، كأبي العلاء المعري، متخذاً منه فكرة التغير، وعدم الثبات؛ فمادامت الحياة وليدة الطبيعة، فإنها حتماً تمر بمراحل الكائن الحي، من ميلاد، وفتوة وشباب، ثم هلاك وموت، ثم تدور الدائرة من جديد لتبدأ دورة جديدة للحياة والكائنات.

إن المتأمل في شعرية الذات القلقة هذه، يلحظ تحول الذات الإبداعية إلى حالة من الانفصال والاتصال في آن، وذلك للكشف عن أسباب الضياع والانهيار والتشتت الذي تعانيه، الانفصال يكون بانشطار الذات القلقة داخل الذات الإبداعية، لإحداث صدمة لحظية للواقع المعيش لانكشاف زيفه، وتعرية دواخله الخبيئة.. هنا نقتل الرغبات ونحبسها بداخلنا! هنا كل شيء/ كنت أرقب كيف تنامت بداخلنا/ وكيف تدار معاركها..

مسألة الوطن تشغل مساحة كبيرة من شعره حيث وجد ضالته في وطن الحلم

ليس صحيحاً أن الشاعر يحلق في فضاء وفراغ كوني كما يعتقد بعضهم

لجأ إلى الرمز للإيحاء بالأفكار والمشاعر عندما وجد عجزاً في الوفاء بمتطلبات التعبير عن الذات



د. حاتم الصكر

المبصر الأعزل..
عبدالله البردوني

في استذكار شاعر كعبدالله البردوني لمناسبة ذكرى وفاته في الثلاثين من آب/أغسطس، (١٩٩٩) تهمنا الإشارة إلى أنه واصل تجربته التقليدية بتحديث خاص، ولا بد من الإقرار بحقيقة يتواطأ عليها الوسط الشعري والنقدي حتى دون إعلانها بصوت عالٍ أو بطريقة مباشرة، وهي أن زمن القصيدة التقليدية، الممتثلة لأعراف نظمية وتقاليد فنية متوارثة تقوم على الوزنية والإيقاع الخارجي وموسيقا التفعيلات، قد توقف، وظل منذ تجربة الجواهري المتفردة بضعة أسماء لشعراء معينين، وليس للوجود الكتلوي للقصيدة العمودية كما يشاع في تسميتها.

شعراء متفرقون يمضون فرادى بشيء من خفض سقف الإيقاع، وملء فراغاته الجمالية بالفكرة والمعارضات، وأحياناً بالاقتراب الشديد من الموضوع السياسي اليومي بروح نقدية مخالفة للقناعات السائدة، وتعارضاً مع الأنظمة المسيطرة على أوطانهم. كل ذلك ليكونوا بجانب جمهورهم المتعطش لنصوص تعيد إنتاج واقعه كما يريد، وحياته بأحلامها ومعضلاتها.

عبدالله البردوني من هؤلاء الشعراء الفرادى. يقيم تجربته على أسس تقليدية بالاحتكام إلى الوزنية المهيمنة وإيقاع التفعيلة والقافية كموسيقا خارجية، تعلو غالباً على الفكرة أو الموضوع الشعري.. ولكن حداثة قصيدته من جهة أخرى، أسهمت في تقريب تجربته من قرائه وناقديه، وانتزعت اعترافهم به صوتاً خاصاً في ذلك الفضاء الضيق، وحيث ينطلق سهم الحداثة الشعرية بعيداً وعميقاً حتى عن نقطة انطلاقه، التي بدأها الشعراء الرواد في العراق في أربعينيات القرن الماضي، والتي مهّد لها المهجريون العرب وبعض التجمعات الشعرية في مصر وبلاد الشام.

لضمان معاصرته، هجر البردوني البلاغة الزائفة والصور المبهرة واللغة القاموسية. تخلص ببراعة من ثقل الأوزان ورنين القافية. ولعل هذا يفسر أن أغلب قصائده تقوم على القافية المقيدة، أي تلك التي تنتهي بالسكون أو ألف الإطلاق، دون حركات تزيد من حدتها الموسيقية. ولجأ لكسر هيبة البيت الشعري التقليدي إلى تغيير عدد التفعيلات في البحر الواحد، مستخدماً مجزوءات البحور! فكانت قصيدته كأغلب شعر المهجريين، الذين تأثر بهم دون شك: تقوم على أبيات قصيرة يعززها تغير القافية في مقاطع تلي بعضها بعضاً.

ولكن السمة الأكثر وضوحاً هي انهماكه في نظم القصائد المنتهية بالقافية الساكنة، كأنما ليوحي بالانتهاء الصامت، وليستأنف عنفوان مشاعره في بيت تالٍ.

وكأغلب الشعراء المجددين، استخدم البردوني النقد السياسي والاجتماعي للظواهر السائدة من حوله. وقد تم تشخيصه من قبل قرائه ودارسيه بكونه منحازاً للتحديث في الحياة برؤية تقدمية تنبذ التحجر والتزمت والتشدد، وتعتنق الحرية والتقدم والتغيير منهجاً لها. وهذا ما يمكننا ملاحظته في شعر البردوني الذي يستخدم السخرية في نقده الاجتماعي والسياسي، لكنه يعبر عن أفكار اعتمدها في شعره هي التي جعلته قريباً من موقع التحديث، فلم يُحسب على المقلدين أو النظّامين ممن يصنعون عالماً تهويلياً باللغة والمفردات القاموسية الغريبة، وبالغرق في إيقاع البحور الصاخبة موسيقياً.

يقول الدكتور عبدالعزيز المقالح عن حداثة البردوني: (إن الشعر الذي كتبه بعد مرحلة البداية، يصب في نهر التحديث بكل طموحاته ومغامراته، سواء من خلال الأسلوب الذي يصطنعه، أو من خلال الموضوعات التي يتبناها)

نفسياً وشعورياً، اعتزل عبدالله البردوني عالمنا حياً قبل أن يعتزله مطمئناً في قبره، وزهده البالغ جزءاً من رؤيته للحياة والعالم والشعر. رؤية انفرد بها وضمن موقعه في الشعرية داخل بلده وفي الثقافة العربية، ولم يكن عماه يمثل له إلا حاجزاً عن عالم لم يرد أن يكون أحد شهوده المزورين. هكذا أصر أن يعلن بصره الكفيف بلا نظارات تحجبه عن ناظريه. ولم يغره بهرج الضوء، الذي يغطي عالم المبصرين، وسخر من ضيائهم في ديوان سمّاه (رواغ المصابيح). إنه لا يرى في الخارج (نوراً) يحمل دلالات الإشراق والتغيّر، بل (ضياء) كثيراً ما سخر منه، وشبّهه بالظلام.. يسبح في عتمته المبصرون دون أن يروا (ظلام الضياء) كما يقول في إحدى قصائده..

وهذي القناديل، هل تستبيك؟

أليس دجاها عليها افترى؟

وهذي الإضاءات لا تهتدي

وتهدي المسدس والخنجرا

إذا لم تشاهد ظلامَ الضياء

زريّاً، فأيكما المزدرا؟

ولعل فكرةَ (الضياء المظلم) وليس الظلام المضيء الأقرب إلى حالته، تعبيرٌ عن اهتمامه بما حوله من زاوية المراقب، الذي يبصر ما يجري ويتعمق في تحليله. لذا عاب على المبصرين الذين لا يرون بسبب ظلام مصابيحهم، كونهم غرقى في جهلهم وأفراحهم الزائفة، كالأنوار التي تصنعها المصابيح لا الأضواء المنبثقة من القلب والعقل والإحساس. وهكذا ردَّ لهم ظلامهم الذي يفوق عتمة عماه، مذكراً بشقيق محنته أبي العلاء المعري الذي يرى الناس في ظلام دامس و(قد حُجب النور والضياء) كما يقول، وغدا المنجّم أعمى يقرأ الصحائف باللمس.. هذا ظلام يفيض ويصطدم فيه الناس ببعضهم.. وهنا تصاغر واضمحل العمى في البصر؛ لأنه أهون من عماء يغرقون فيه..

البردوني مكْتفٍ بفعلِ رؤيةٍ تتجاوز النظر الهش، فعلٌ لخَّصه بقوله: (يرى بالسمع قلبُ الكفيف) أي عبر صلة قلبية خاصة؛ فكان رائياً يتجاوز الخارج بشراً وأمكنةً ومؤسسات. وظل (يصوغ من دمه العبارة) كما يقول.. لذا لا أرى أن البردوني كان يعاني ظلماً في ما يخص إبداعه الشعري. لقد أخذ مداه اليمني والعربي. لم يقترب من سلطة أو حزب أو جماعة، لكنه ضمن قراءه وجمهوره والمنفذ الذي ينسرب منه شعره بسلاسة ويسر .

لقد كان البردوني أسير ثنائيات تحكمت في رؤيته الشعرية، وأهمها ثنائية النور والظلمة، بمقابل ثنائية الضوء والمصابيح الدالة على البهرجة والفرح الزائف. ولعل عناوين مثل (وجوه دخانية في مرايا الليل) تعكس ما يراه اعتقاداً أن الليل موطن أسرار كالحياة أو ترميزاً لها، وفي ساعاته تتصارع الأفكار والرؤى، فيكون لكل شيء مكانه: الظلم والعدل، الحرية والقيود، الزيف والحقيقة، والأهم من ذلك الذات والعالم.. كان البردوني يتساءل مشككاً في معرفة الإنسان لذاته، كأنه يعيد سؤال الفلسفة الأول: (هل تعرف نفسك؟) في افتراض أن صيحة سقراط (اعرف نفسك) تتوجه لتحريك السؤال عن كنه الذات:

أيها الليل.. أنادي إنّما

هل أنادي؟ لا.. أظنّ الصوت وهمي

إنّه صوتي.. ويبدو غيره

حين أصغي باحثاً عن وجه حلمي

من أنا؟.. أسأل شخصاً داخلي:

هل أنا أنت؟ ومنْ أنت؟ وما اسمي؟

وليس غريباً أن يكون الجهل كالمعرفة، كلاهما لا يجدي نفعاً ما دمنا خارج دائرة الفعل:

فظيعٌ جهلُ ما يجري

وأفظعُ منه أن تدري

لقد نالت قصيدة البردوني نصيبها من العرفان على مستوى القراءة أكاديمياً ونقدياً وجماهيرياً. وأزعم أن نصوصاً مثل (مصطفى) و(أبو تمام وعروبة اليوم) و(الغزو من الداخل) تحققت بفعل تلقيها الواسع جماهيرياً. وأرى أن البردوني لم يحظَ بدراسات نقدية أو أكاديمية كافية تقارب تجربته من مقترب الثنائيات، التي لاشك أن عماه قد تحكم في إنتاجها، ولم توضح أثر معتقده السياسي والاجتماعي المتقدم في بساطة، أو يسر نصوصه، وهجْر الباروكات الشعرية الثقيلة، التي تخفي عادةً ما في النصوص المتكلفة من خواء مضموني. وأزعم أن عدم وجود تلامذة بمستوى فهمه للشعر، ولدور القصيدة الاجتماعي والسياسي له أثر في تعميق عزلته، على الرغم من أن لهذه العزلة عدوى تنفذ إلى قراءته، فهو ذو منزلة خاصة في مقام القراءة لا تربطه بفكر جاهز ولا تيار فني محدد.. سخريته وعمق رؤيته، وتقاطعه مع السلطة والأنظمة، وشجبه للظلم وانتصاره للفقراء والمهمشين، جعلت قراءته ذات منهج موازٍ يلتقي بأفق الكتابة، ويعزز الرؤية ويدعمها.

بذا أجد أن البردوني ربما ناله الغبن شخصاً مسمى متواطئاً مع تلك العزلة، لكنه من خلال نصوصه ينتصر على تهميشه، ويتسلح بذخيرة كتابةٍ لا يزيل الزمن أثرها.

ولا شك في أن ذكراه المتجددة، مناسَبةٌ جيدة لتأمل منجزه بمقتربات مبتكرة توافق ما انبث في قصائده من شكوى وألم، وما تراءى نقداً لاذعاً ساخراً عصف ببنية القصيدة ذاتها، وهشم أركانها التقليدية؛ ليقيمها على أسس البساطة الأسلوبية والفكرة المؤثرة واللغة الأليفة..

زمن القصيدة التقليدية التي تقوم على الوزنية والإيقاع الخارجي وموسيقا التفعيلات قد توقف

ظل بعض الشعراء الفرادى يحتكمون للوزن وإيقاع التفعيلة والقافية كموسيقا ومنهم البردوني

أشاد العقاد بتجربته الشعرية وأن شعره كان يصب في نهر التحديث بكل طموحاته ومغامراته

(النهار الآتي) التجريب والتناص وتعدد الأصوات

قراءة نقدية في مشروع رفعت سلام الشعري





محمد عبدالقادر

ظهر مشروع أدب المصريين في بداية (٢٠١٥) على شكل شهادات ونصوص لعدد من الكتاب المصريين، وبعدها بعامين وجدنا كتاب (أدب المصريين شهادات ورؤى) الذي عرض للأجناس الأدبية وما جرى لها من تغيرات، ووصف نقاد كبار في مصر مشروع أدب المصريين، بأنه مشروع رائد بحسب تعبير وزير الثقافة السابق د. عماد أبو غازي، وبأنه مشروع مؤسسي كبير، بحسب تعبير وزير الثقافة الأسبق الناقد المعروف د. شاكر عبدالحميد، فيما وصفه الشاعر الكبير رفعت سلام، بأنه محاولة لكتابة ما يمكن تسميته وصف مصر الثقافية.

يقدم المنتدى أسبوعاً ثقافياً كل شهرين، يتضمن خمس ندوات، تحمل عناوين مثل: علامات لمناقشة مشروع إبداعي مثل مشروع فتحي إمبابي، ورؤى وهي تناقش أحدث أعمال الكاتب مثل مناقشة (سيرة القلب) لنجلاء علام، ونافذة على مجلة أدبية أو باب ثقافي مثل (مجلة قطر الندى) وناقشها أحمد زحام وهشام علوان وطاهر الشرقاوي، والمشروع مرن يستوعب أي فكرة، فحين مات بشير السباعي اقترح الفريق عمل ندوة فكانت (قهرتك يا موت الفنون).

والمعيار الأساسي في اختيار الأسماء من المبدعين هو الإتاحة للجميع، مع أخذ اقتراحات الضيوف بعين الاعتبار.. المنتدى يقدم ندوة ويفترض أن هناك عشرات الجهات الحكومية والمستقلة تقدم مئات مثلها.

أخيراً قدم الشاعر أحمد سراج كتابه المهم (النهار الآتي.. قراءات في التجربة الشعرية لرفعت سلام)، كتطبيق عملي على هذا المشروع الذي يقوم على خلق منصة تفاعلية مع الإبداع المصري الحديث.

ويبدو الأمر في كتاب (النهار الآتي) على أنه لمحة وفاء نادرة من سراج، الذي جمع من حطب الغابة الشعرية النقدية ثماني وعشرين مادة عن الشاعر الكبير رفعت سلام، ولكن قراءة عميقة في متن الكتاب تكشف لنا أن الكتاب الذي استغرق عامين متواصلين من العمل، جمع فيه بين تكليف شعراء ونقاد ومثقفين بالكتابة عن مشروع سلام الشعري وقد بلغت نسبة هذا القسم سبعين بالمئة، واختيار الدراسات المهمة والتاريخية السابقة ومنها دراسات لنقاد كبار من أمثال اعتدال عثمان ومحمد عبدالمطلب وعلاء الديب ومحمود أمين العالم، واكبت تاريخياً دواوين (سلام) منذ البداية، ليشكل الكتاب قراءة نقدية لواحد من المبدعين الكبار في مصر، وتصحيح الصور المغلوطة عن (سلام) الذي صار معروفاً بالمترجم الكبير أكثر مما يعرف بالشاعر، ربما لأنه قدم للمشهد الثقافي العربي الأعمال الكاملة لآباء الحداثة الشعرية العالمية؛ مثل والت ويتمان الأمريكي والفرنسيين بودلير ورامبو، ليكون الكتاب تجربة في التوثيق والقراءة النقدية لمشروع مبدع مصري.

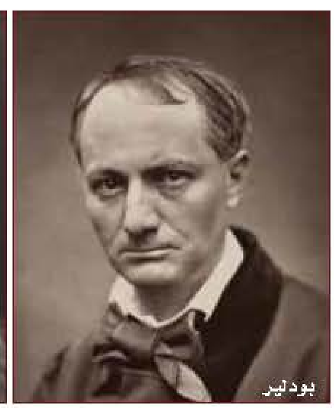
يقول سراج لـ(الشارقة الثقافية): إن الهدف الأساسي من (أدب المصريين) هو إنتاج خريطة ثقافية تفاعلية للأدب المصري أولاً، يمكن من خلالها الوصول إلى أي كتاب أو مؤلف ومعرفة ما له علاقة بهما، ويعترف أن الحلم كبير لأن العمل يتطلب عملاً مستمراً من مؤسسات كبرى.. ولكنه لم ينتظر حتى الانتهاء من هذه الخريطة، بل شرع بالفعل في وضع اللبنات الأولى لمشروعه، عبر تدشين منتدى (أدب المصريين) الذي يحتفي بالنصوص الإبداعية المستقلة بعيداً عن الشلل الثقافية والسلطة.

ويأتي كتاب (النهار الآتي) كنموذج للمشروع بالتركيز على منجز إبداعي لواحد من الشعراء، فاتحاً الباب أمام دراسات أخرى وحوار مع منجزه. ويمثل الكتاب محاولة لقراءة شعر رفعت سلّام، من خلال طرق تطمح إلى تقديم صورة ضافية وواضحة عن الحداثة الشعرية الإنسانية، ومن خلال دراسة تجربة واعية، ووفية، وصبور، ومثابرة، وصامدة، وثرية، ومؤثرة، ومتطورة.

وسلام، نقطة دم فني تتجمع فيها سمات العبقرية والصمود والدأب والإبداع، فهو واحدٌ من شعراء مصريين كبار دشنوا تجربة السبعينيات،

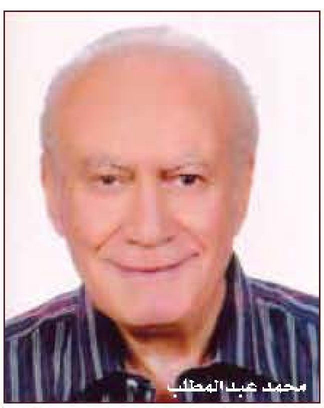
الهدف من المشروع إنتاج خريطة ثقافية تفاعلية للأدب المصري

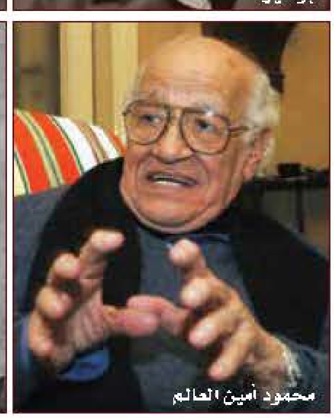
قدم الشاعر أحمد سراج لمحة وفاء نادرة في كتابه عن تجربة رفعت سلام


بودلير


والت ويتمان


هشام علوان


محمد عبدالمطلب


محمود أمين العالم


رامبو


أحمد سراج


اعتدال عثمان

التي كانت أكبر حركة تمرد على الشعرية السائدة في مصر منذ الخمسينيات ،لكن تجربته تمتاز بما سبق،ولديها ميزة لها علاقة بصلب المشروع، الذي يطمح إلى أن يكون أهلياً بعيداً عن أي وصاية، ويتابع سراج، إن (سلام) يمثل لدينا نموذجاً للشاعر المستقل، وإن استقلال المثقف مكون هوية إبداعية.. فلا يتبع سلام في كتابته تعليمات أو نماذج سابقة، ولا يضع عينه على جائزة، ولا يكتب قصيدته إلا وفق ما يقتضيه الفن وقواعده، التي يشارك هو في صياغتها بكسر المتعارف عليه حيناً، والإضافة حيناً آخر.

(النهار الآتي) قدم له الناقد الكبير محمد عبدالمطلب، ويضم ثماني وعشرين مادةً، وأبوابه الرئيسية هي: الدراسات العامة، وتتناول مشروع رفعت سلام برؤية عامة وفيه نشر الكتاب دراسة الناقد الراحل الكبير محمود أمين العالم، عن الدلالة العامة لشعر رفعت سلام والتي يذهب فيها إلى أن هناك تماثلاً بين شعرية رفعت سلام ومحمد عفيفي مطر، وعلى الرغم من اختلاف منطلقات المشروعين تماماً فإن نتيجته النقدية يبررها ما يزدحم به العالم الشعري للشاعرين من اللقاء الحميم بين الذاكرة والحلم، والواقع الملموس والمرفوض، والتماس بين كليات الأشياء وجزئياتها البسيطة، فضلاً عن العذف والحدة في بنية التعبير عند كليهما! ويرى أن شعرية سلام شعرية احتجاجية ضد واقع متدنٍ إنسانياً واجتماعياً وقيمياً من دون التورط في الخطابة السياسية. وفي هذا الباب أيضاً يكتب صلاح بوسريف، عن الكتابة خارج الشكل لدى رفعت سلام، الذي قال في قصيدة قديمة له:

لي أن أخترع التاريخ
وله أن ينعس لي

ويكتفي بوسريف عند الكشف عن الوعي الكتابي الحداثي لدى سلام، والذي يقوم على انفصال عن السائد والعام وإحداث قطيعة مع المفاهيم التقليدية للقصيدة. وفي دراسة ثالثة في هذا الباب، يقدم الناقد شريف رزق لمحة عن آليات الخطاب الشعري عند سلام، ويوجزها في توسيع رقعة النص الشعري، وتكثيف الصوت واحتشاده بطبقات من التناص مع المنجز الشعري، كما يتميز خطاب سلام شعرياً بالتشكيل البصري الذي يتواءم مع التشكيل اللغوي والدلالي للتجربة. ولا يخلو شعر سلام من مونولوجات درامية في نبرة شعرية متمردة ومتعددة الدرجات الصوتية، ولكن سلام بحسب الدراسة نجح في الانتقال بسلاسة من المونولوج إلى الديالوج الشعري مع الواقع، مع التركيز على آلية التجريب الدائم، خاصة في استخدام تقنيات السينما في الكتابة، وأهمها عمليات المونتاج السردي التي يقوم بها الشاعر في قصيدته.

وفي الباب الثاني المعنون بـ(دراسات الدواوين)، يجمع سراج دراستين نقديتين عن كل ديوان من دواوين سلام، ومعظم هذه الدراسات كتبت للكتاب ولم تنشر من قبل، وهذه هي الميزة الأساسية في الكتاب، لكن المحرر لم يذكر ذلك صراحة مع عناوين الدراسات، فلم نعرف أيها كتب من قبل، وأيها مكتوب خصيصاً لهذا الكتاب.


رفعت سلام

وفي هذا الباب تكتب اعتدال عثمان ومحمد عبدالمطلب، دراستين مهمتين عن ديوان (وردة الفوضى الجميلة)، وعن ديوان (إشراقات) يكتب إدوارد الخراط وعبدالله السمطي عن التجليات الشعرية والحداثية في الديوان، وعن ديوان (إنها تومئ لي) يكتب محمد مفتاح مدخلاً لقراءة النص الشعري عند سلام، فيما يكتب رمضان بسطاويسي عن انكسار الحلم وانصهار حدود الزمان الكتابي لدى سلام.

أما دراسات ديوان (هكذا قلت للهاوية)، فيكتب محمد فكري الجزار عن الهاوية بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعي به، ويكتب محمد سمير عبدالسلام عن صور الذات في تداعيات الكتابة وإيماءاتها الاستعارية، وعن ديوان (إلى النهار الماضي)، يكتب بهاء مزيد عن أبجدية الشهب والنيازك والكهرباء في الديوان، فيما يكتب صلاح فاروق العايدي عن الحقيقة العارية وخطاب الغابة المنسية، وعن ديوان (كأنها نهاية الأرض)، يكتب شريف الجيار عن مراوغة الوجود والعدم، فيما يكتب أبو اليزيد الشرقاوي عن شعرية العقل.

ويكتب الشاعر محمد فريد أبو سعدة (سينوغرافيا شعرية لا تخلو من غرابة وإثارة للمخيلة) عن ديوان (حجر يطفو على الماء)، فيما يكتب الجزار عن الديوان نفسه دراسة بعنوان (سيمياء الصخب البصري)، وعن ديوان (هكذا تكلم الكركدن) يكتب أحمد ببولة عن تحفة رفعت سلام، فيما يكتب عادل ضرغام، عن تعدد الأصوات ومقاربة الواقع الإنساني. ويقدم الكتاب في بابه الأخير شهادات عن شعرية سلام، لعلاء الديب وأمجد ريان ولطفي السيد ومحمد رياض ومسعود شومان.

الكتاب يأتي ضمن مشروع (أدب المصريين) الذي يتيح للجميع المشاركة وتقديم إبداعهم الأدبي والنقدي



غلاف الكتاب

لغة الصحافة.. واللغة الأم



حسان العبد

تردد في الآونة الأخيرة مصطلح (لغة الصحافة)، وكأن هناك لغة أخرى اخترعها صحافيون موازية للغة العربية، تكتب بها الأخبار والمقالات والتحقيقات والزوايا، تقترب من اللغة الفصحى أحياناً، وتكاد تلامس في أحيان كثيرة مستويات بعيدة عن اللغة الأم، متحللة من قواعد اللغة وأساليبها، بدعوى أن ما يكتب هو لكافة المستويات من القراء، ولا بد من الوصول إلى هؤلاء، ولو كان ذلك على حساب اللغة العربية الفصيحة، خصوصاً أن القراء اعتادوا أن ما هو مطبوع هو الصحيح، سواء من حيث المبنى أو المحتوى، ونحن هنا لسنا في مجال الحديث عن المحتوى فهذا شأن آخر، ومن هذه النظرة المكرسة في أذهاننا تبرز أهمية الموضوع الذي نتناوله.

بداية لا بد من الإقرار بأن لكل عصر لغته، من حيث المفردات وتوظيفها في سياقها اللغوي والوظيفي، وأن اللغة كائن حي يتطور، وأن مفردات أي لغة هي أوعية لأفكار مستخدميها، وبما أن الأفكار متجددة ومتغيرة، لذا فإن اللغة التي تعبر عن تلك الأفكار هي متجددة ومتغيرة بالضرورة المنطقية، ولا نريد هنا أن نسوق أمثلة على ذلك، ففي كتب التراث العربي من العصر الجاهلي، مروراً بالعصور اللاحقة ما يؤكد ما رمينا إليه، من أن اللغة مرآة تعكس حياة الناس وواقعهم الاجتماعي والاقتصادي والفكري، ففي أي كتاب من تلك الكتب، غالباً ما نحتاج الآن إلى معجم لغوي يفسر لنا معاني المفردات، مهما كان معجمنا اللغوي ثرياً. ولغة الصحافة هي الأخرى تطورت وواكبت حركة المجتمع وتطوره، وبخاصة بعد دخول وسائط التواصل الاجتماعي حياتنا العملية وبقوة واقتحامها كل مفاصل الحياة، إلى درجة ظهور لغة خاصة يتداولها مستخدمو تلك الوسائط.

لا شك في أن اللغة هي وسيلة التفاهم الأولى منذ أن وجد الإنسان، وعن طريقها عبر الإنسان عن حاجاته الأساسية، سواء بالرموز أو الإشارات أو الأصوات، إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه الآن من ضوابط تقعيدية، وضعها علماء النحو على مر العصور، استقرؤوها من تراث لغوي تواتر عبر مسيرة تطور طبيعي مرت به كل لغات العالم، ولا ننكر أن أولئك العلماء تكلفوا كثيراً في وضع تلك القواعد، وساقوا أمثلة وشواهد نحوية هي نفسها تماماً تناقلوها في مؤلفاتهم المتواترة، وللأسف الشديد وقع علماء النحو المعاصرون بالمطب نفسه، فاستخدموا شواهد سيبويه، والأنباري، والزجاج وابن السكيت وغيرهم، في توضيح قواعد اللغة العربية لدارسيها في القرن الحادي والعشرين، ولم يكلفوا أنفسهم عناء البحث في بطون كتب التراث والأدب عن شواهد أخرى أكثر جلاءً، تحبب الدارسين لها وتزيل الغموض عنها، وما أكثرها، في الشعر العربي والقرآن الكريم والحديث الشريف، والتراث الأدبي بشكل عام.

ومن هنا صارت الفجوة كبيرة بين اللغة كعلم له أسسه وقواعده، وبين من يكتبون بها، إلى درجة التمرد أحياناً عليها، وأحياناً إلى درجة التجرؤ على استخدام ألفاظ ومفردات بعيدة عنها، وأساليب لا تمت إليها بصلة، تارة بحجة تفجير اللغة، وهم في واقع الأمر يعبرون عن غيظهم منها، لأنها تتمرد على أقلامهم، وتارة أخرى بحجة قصور اللغة عن تلبية احتياجات العصر ومواكبة التطورات السريعة فيه، يقول الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه (ضرب من التطور في الصحافة العربية) (هذه العربية اكتسبت الشيوع على أيدي صحافيين ليس لديهم حس لغوي يميز بين الخطأ والصواب). ودعا إلى الحرص على أن تكون هذه اللغة ذات استعمال للرخص اللغوية، من غير انحدار إلى تحطيم القواعد أو إلغائها، أو المساس بأصالتها.

نحن إذاً أمام لغة تواصل جديدة، يتم تداولها في المقروء والمسموع عبر وسائط التواصل، سواء الورقية، أم المرئية والمسموعة، وهذا ما يعظم مسؤولية منتجي المحتوى الإعلامي تجاه أداة التواصل وهي اللغة؛ خاصة أن وسائل الإعلام هي أداة مهمة لنشر المعرفة والثقافة بين القراء، ومن هنا تبرز أهمية اللغة الصحافية في أداء هذا الدور المنوط بها، وكما أننا لا ندعو إلى استخدام لغة الجاحظ وابن المقفع ومقامات الهمذاني، كذلك لا نقبل أيضاً التخلي عن أساسيات اللغة وأصولها بحجة صعوبتها، وعدم استطاعتها على التعبير عن أفكار بعض مستخدميها، وهذا هروب واضح بسبب الجهل بها وضحالة المعجم اللغوي لدى بعضهم، فيكررون المفردات نفسها والأساليب عينها في كل ما يكتبون.

يقول الدكتور محمد حسن عبدالعزيز في كتابه (لغة الصحافة المعاصرة): (إن الكلمة المطبوعة التي تتمثل في أهم استخداماتها وأبعدها أثراً في لغة الصحافة، لها سلطان كبير في حياة الناس، فهي التي تصنع الرأي العام، وهي التي تعبر عنه)، ومن هنا تبرز خطورة دور هذه اللغة في مخاطبة الشريحة الكبرى من الأفراد وتشكيل أفكارهم وقناعاتهم، ويعود الكاتب نفسه ليؤكد حقيقة، أن غياب الحس اللغوي لدى بعض الصحافيين، وانقطاعهم عن كتب التراث، إضافة إلى اعتمادهم على مصادر مترجمة في استقاء موادهم، وهروبهم إلى العامية في بعض الأحيان، كل ذلك أدى إلى ما نراه اليوم من لغة تجرأ بعضهم وسموها (اللغة الثالثة).

لا شك أن لغة الصحافة تطورت منذ نشوء الصحف في الوطن العربي، بغض النظر عن تاريخ صدورها، سواء من حيث المفردات أو الصياغة أو الأساليب، وأن تلك اللغة تأثرت بالتطور الاجتماعي والعلمي، إضافة إلى القفزة الهائلة التي أحدثتها ثورة (الإنترنت) ووسائط التواصل التي اختصرت المسافات، وجعلت المعارف كلها بين أيدينا في كل لحظة، هذا التطور التاريخي للغة من حيث دلالات المفردات، وخروجها من عباءة معناها المعجمي، وإدخالها في سياق الحراك الاجتماعي جنباً إلى جنب، يمهد الطريق لكي تقوم اللغة بدورها في الحفاظ على الهوية القومية لأي شعب.

اللغة وسيلة التفاهم الأولى منذ وجد الإنسان ومن خلالها عبر عن حاجاته ومتطلبات عيشه



عقد التفاصيل في رواية (أسامينا)

هدى حمد

ترسم جدلية الأسماء والأحلام


غفران طحان

لا تحتاج إلى قضيّة كبيرة كالحرب وتداعياتها، أو الكوارث وما ينتج عنها من مصائب، ولا إلى قضايا إشكاليّة مثيرة لتقدّم عملاً سرديّاً ناجحاً، بل ربّما يكون الانطلاق بعيداً عن كلّ هذا، والغوص عميقاً في النفس البشريّة بكلّ إشكالياتها، واختلافاتها، ونزوعها صوب التفرد، وتكوين عوالم خاصّة، هو ما ينتج عملاً دقيقاً قائماً بذاته، لا يتكئ إلا على نفسه، وهنا تكمن الإبداعيّة في خلق عوالم سرديّة تجعل من أيّ تفصيل عادي نمطاً خاصاً يستحق الاهتمام.

الأحلام المتواترة في المتن السردي تكشف تفاصيل العلاقة بين البطلة وأمها

رواية العمانيّة هدى حمد (أسامينا) الصادرة عن دار الآداب (٢٠١٩) تطرح قضيّة قد تبدو لبعضهم عادية، ويمكن كتابتها في قصّة قصيرة، ولكنّها تتعمق في التفاصيل التي تجعلك مأسوراً للحكاية من بدايتها حتّى النهاية. وتحكي الرواية قصّة فتاة عصابية تعيش حياتها ضمن مجموعة من المخاوف، التي تكوّنت نتيجة نفور أمّها منها، ذلك النفور الناتج عن موت أخيها التوأم، بينما كان يغتسل معها وهي صغيرة، ومن ثمّ موت الأب والأختين الصغيرتين في حادث نجت منه الفتاة، وبدل أن يوحّد الموت بين الأم وابنتها الوحيدة، تصبح البنت مصدر الموت بالنسبة للأم، التي لا تحمل إلا اللوم لتلقيه على تلك الفتاة، ما يجعلها تنتحر لتعاقب أمّها، ولتراها تشعر بالألم والفقد بعد غيابها. وسنأتي على بعض التفاصيل الدلاليّة داخل هذا النصّ السردي يستحق أكثر من دراسة.

ينسج أيّ عمل سردي، يمرّ في خيط زمانيّ طويل، روحه من مصادر كثيرة، أهمّها الأساطير المتوارثة، ضمن المجتمعات القديمة، والتي يتمّ توارث تفاصيلها عبر الأجيال، فيتم البناء عليها بشكل عفوي، وترتيب بعض المعتقدات الشعبيّة، لتكون إطاراً ملهماً لحكايات لا تنفصل عن البيئة، بل ترتبط بها وإن بمنظور مختلف.

هذا ما نجده ضمن العمل الذي حمل عنوان (أسامينا) وهو اسم أغنية لفيروز، تؤكد فيها أنّ الأسماء مجرد كلمات لا نفع منها، بينما العيون هي كلّ الحكاية، وهي العلامة التعريفية الأولى للإنسان.

والسؤال: ما علاقة الأساطير، ورؤية فيروز للاسم بهذا العمل؟

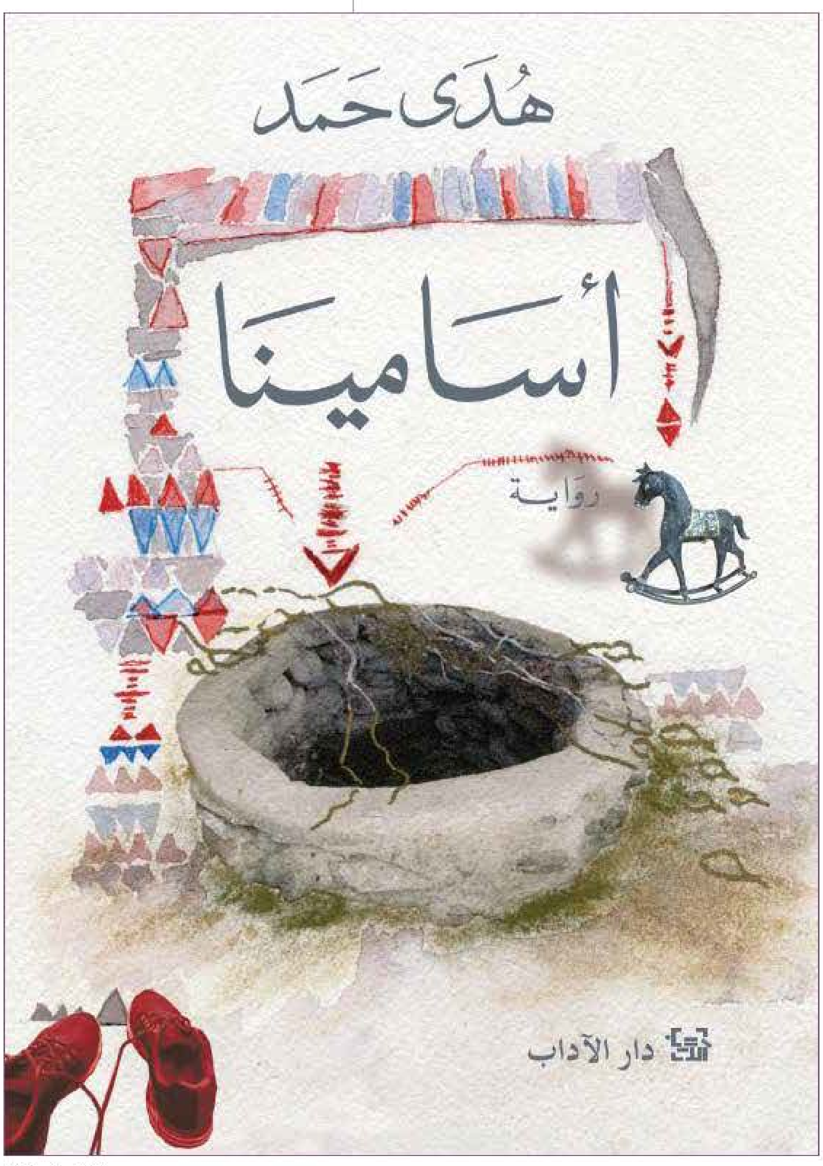
والجواب يكمن في أنّ الرواية قامت على تغييب لذكر الأسماء، واعتمدت على توزيع الشخصيات حسب صفاتها التي أطلقتها عليها البطلة، وذلك كلّه نابع من معتقد جاء على لسان الأم حين طلب الأب تسمية التوأم: (لا أستطيع أن أسميهما، الأسماء تقتل وتصنع الحظ).

وجاء التأكيد على غياب الأسماء ضمن النص (بلغنا السنتين أنا وأخي، وليس لأحدٍ منّا اسم، عندما يقال: يا بنت، ألتفت. وعندما يقال: يا ولد، يلتفت أخي).

حتى عندما أطلق على الفتاة اسم بعد وفاة عمّتها، لم يذكر الاسم داخل العمل، بل تمّ التأكيد على نكران ذلك الاسم من خلال البطلة نفسها في قولها: (الأيام الأكثر رعباً التي مرّت على حياتي كانت عقب أن أصبح لي اسم، لم يكن الأمر بالسهولة التي ظنّوا، لقد اعتدت أن أكون (البنت) لأمد لا يقلّ عن خمس سنوات).

لم يكن كره الاسم مرتبطاً فقط بردود الأفعال ضمن البدايات، إذ سنجد البطلة بعد أن تكبر، وقد اختارت أن تجعل كلّ من حولها، مجرد أشخاص بصفات (الفتاة الممتنة، الجارة صاحبة القطط...)، حتى الرجل المتخيّل الذي أحبّته أسمته (الرجل ذو الشعر الأحمر)، لنستنتج أنّ الأسماء بالنسبة للبطلة لا تعني شيئاً، مجرد كلمات لا قيمة لها، الأسماء الحقيقية صفات تلتصق بالشخص وتدلّ عليه وحده، من دون شبهة أو تشابه.

اعتمدت الروائية على تغييب الأسماء واكتفت بوصف أشخاص رواياتها



غلاف الرواية

بل إنّ الأسماء التي تقتل الحظ، وتستدعي الموت ضمن أسطورة الأم، منحت للبطلة وعيها الضمني أخيراً بآلية موت تجعلها تفقد كلّ صفاتها وملامحها، ولا يبقى سوى اسمها الذي ستردده الأم في المشفى، ويكون ما سيبقى منها.

علاقة جدليّة معقدة مع الأسماء، تستدعي إلى ذاكرتنا رائعة جوزيه ساراماغو (كلّ الأسماء)، إذ يخلو العمل من حضور أيّ اسم، برغم وجود البطل في مكان يتم فيه الاحتفاظ بمعلومات السكّان.

وكأننا أمام عمل يستند إلى الفكرة نفسها، أنّ الأسماء مجرد تفصيل نلجأ إليه لنؤكد ذاتنا أمام الآخرين، تحديداً عند الموت.

يقدّم العمل على أساس الرؤية الداخلية للأحداث، تلك الرؤية التي تنطلق من الرواي البطل الذي تدور من حوله الأحداث، ما أتاح للبطلة أن تحكي بوضوح عن أفكارها وهواجسها ومواقفها، وتجعل من تخيلاتها وكلّ ما تراه وتشعر به عالماً يتم من خلاله التأسيس (للزمكنة)، من خلال رحلات الذاكرة في الماضي، وارتباطها بالواقع. فقد منح السرد بضمير المتكلم البطلة حريتها المطلقة، حرية التعبير عن نفسها وخوفها ورؤاها، ورغباتها.

تبدأ الرواية بحادثة الانتحار التي ترويها البطلة، حيث ذهبت بنفسها إلى (سيح الحبول)، وقامت برمي نفسها في البئر، ليكتشف الهندي وفاتها بعد أيام. ومن هناك، من حيث صارت البطلة محض جثّة، بدأت روحها بحكاية تفاصيل حياتها ليكون التقديم الذي بدأت الرواية به (الموت هو اللحظة التي نبدأ فيها على نحو حاسم تأمل الحياة، لأنّه لا يعود هناك المزيد منها)، هو التأسيس الأنسب للعمل. فالموت الذي بدأت به الرواية، ليس إلا بداية لها، فلا يمكننا اعتبار التقنية هنا مجرد (فلاش باك)، بل إنّ التفصيل هنا يدخل في إطار النمط الغرائبي الذي يبيح للميت تذكر تفاصيل حياته بكامل مشاعره، وعقده، وعصابه الذي مازال يحمله حيث النهاية.

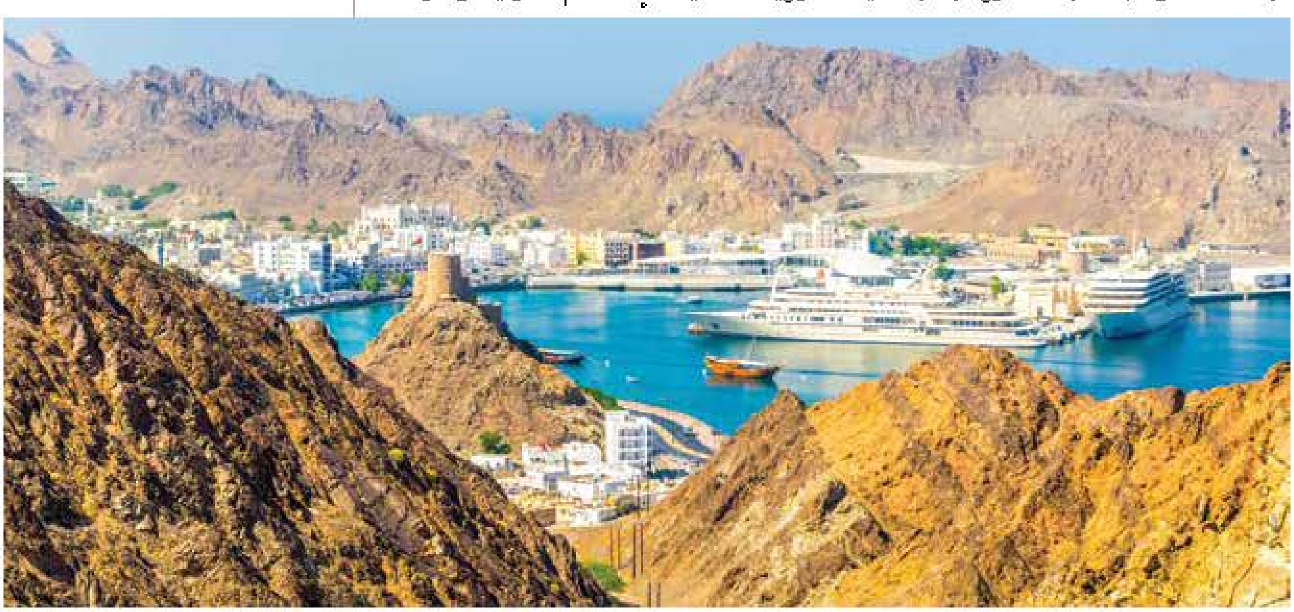


فيروز

تتحدث البطلة عن حياتها، وتنتقل بالأحداث بين الزمان القريب، حيث تعمل كمدربة على رقصة الزومبا، وبين الزمن البعيد في طفولتها، وعلاقتها بوالدتها وبأبيها وإخوتها، والعمة التي كانت تحبّها، وتمضي في الزمن أبعد، حيث تتحدث عن علاقة والدها بوالدتها قبل أن تأتي إلى الحياة، وكلّ ذلك بمركزية مطلقة، تتبع الأحداث والتفاصيل من خلالها، فمد ماتت باتت ترى وتعرف الكثير.

وعلى الرغم من تلك المركزية، ونمط الرؤية الداخليّة، فإننا أمام عمل يمكن قراءته

رؤية داخلية للأحداث تجعل الروائية تحكي لنا عن أفكارها وهواجسها وتخيلاتها



من البيئة العمانية

بأبعاد متعددة، تتكاثر فيها المدلولات، ويمكن قراءتها وتأويلها بمنطلق نفسي، أو اجتماعي.

وقد نجحت الكاتبة في تقديم الإطار العام، ضمن الرؤية الداخلية بعمق جعل من الحكايا الداخلة ضمن تفاصيل السرد، كتلة متجانسة مع حياة البطلة، فالفتاة الممتنة مثلاً التي ظهرت في حياتها فجأة بعد غياب، أعادتها إلى تفاصيل طفولة، حيث أنكرت على الطفلة امتنانها، والجارة صاحبة القطط، والتي كانت تجعل الأم تضحك وهذا ما يحدث نادراً، تغدو مجرد تفصيل يتجانس مع حياة فتاة تكره أن تجلس مع أمّها وحدها.

يلعب الحلم دوراً بارزاً في بنية الرواية، إذ يغدو اللا وعي المتمثل في الحلم مسرحاً لسرد تفاصيل الحكاية، بدءاً من لحظة الموت، وحتى الانتقام من الأم التي بكت أخيراً ابنتها الوحيدة.

وتتبدى في الأحلام المتواترة في المتن السردي تفاصيل العلاقة بين البطلة وأمّها، وهي المحرك الرئيس لكل المشكلات النفسيّة التي أصابت البطلة عبر سنيّ حياتها.

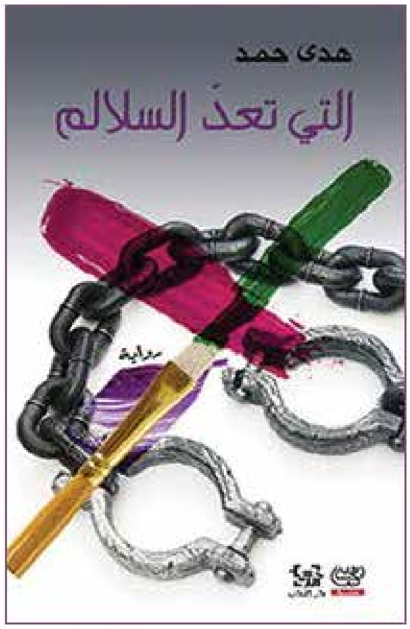
تسعة أحلام زينت المتن السردي، عبرت عن كلّ المشاكل النفسيّة التي عانتها البطلة، بدءاً من عيني أمّها التي نادراً ما تنظر إليها، والتي تمثلت في الحلم بعيني ذئبة سمينة تعضّ على يدها تقول: (فرأيت في محجري الذئبة الجائعة عيني أمّي، عينان لا تفصحان عن أيّ شفقة أو رحمة، وإنّما تتوحشان).

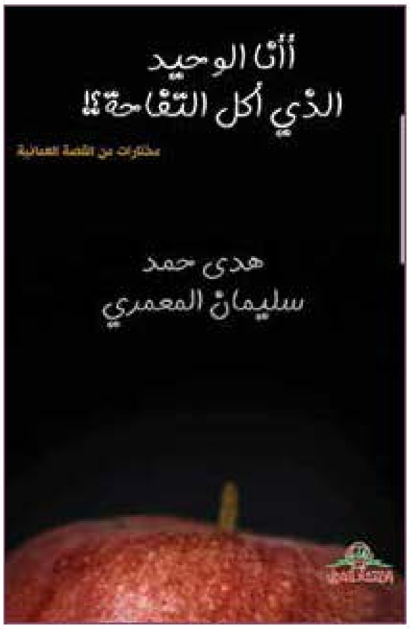
ومن خلال هذا الحلم تتبدى لنا العلاقة التي تربط بين البطلة وأمّها صاحبة العيون التي تتوحش مع الأيام ولا ترحم، وكان الحلم وسيلة منطقية وحيلة ناجحة لنقل هذه الصفات للأم عن فتاة تبرز نفسها كبنت مطيعة تعمل لإرضاء أمّها الثكلى، مروراً بالمرأة التي تخرج لها من المرآة وهي تحمل خازوقاً تصوّبه نحوها، وتطلب منها ألا تؤذي رضيعها، في إشارة إلى الأم التي رأت في ابنتها الصغيرة سبباً في غرق أخيها التوأم.

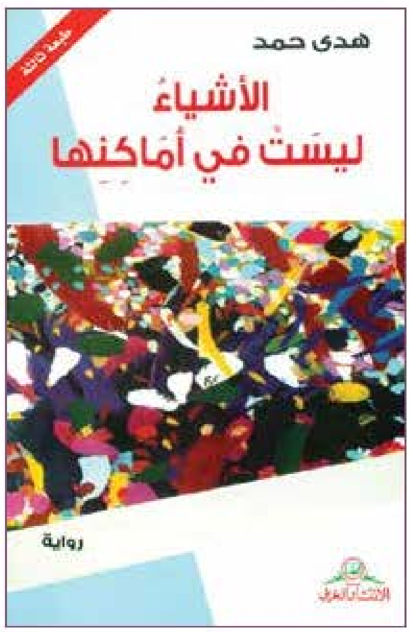
تسعة أحلام انتهت بحمل البطلة أخيراً لطفل في أحشائها: (يا لفزعي! كان هناك كائن يمور ويمور في أحشائي، وكأنما يدي وقعت فوق نبض قلبه تماماً).

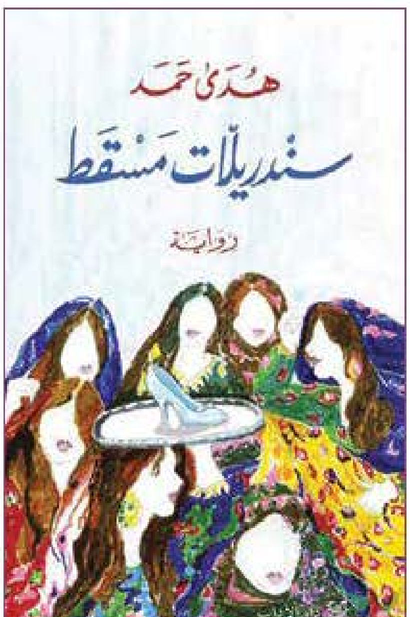
وكأنّ الحمل ذاك هو بداية النهاية، وكأنّ الأحلام هي محض علامات تجرّها لولادتها الأخيرة، حيث البئر، والموت، وبالتالي يكون انتقامها قد تحقق أخيراً، بصرخة أمّ ثكلى.

لذا نستطيع القول إننا لسنا أمام عمل يمكن تلقيه بسهولة، قد نقرأ العمل، وننجذب لسلاسة السرد، وتفاصيل الحكاية، ومتانة السبك، ولكننا لن نتخلّص من تفاصيله العميقة، حيث تبدى الإبداع حتى في انشغال الكاتبة في نقل البيئة الريفيّة بكلّ تفصيلاتها، بدءاً من الحياة اليومية، والخرافات، وليس انتهاءً باللغة العاميّة التي أعتبرها تفصيلاً سردياً مهماً داخل هذا العمل. وقد نجحت هدى حمد في تقديم عمل متخم بالتفاصيل، ونجحت أكثر في رسم تلك التفاصيل بدقة صنعت من (أسامينا) نغماً يستحق أن يُقرأ.









من أعمالها

تلعب الأحلام دوراً بارزاً في بنية الرواية حيث ارتكز المثقف السردي على تسعة أحلام



اعتدال عثمان

إضاءة ذاكرة الكتابة

في المشهد الثقافي العربي

تحتفظ ذاكرتنا الأدبية بعلامات تتوارى أحياناً في دهاليز النسيان أو التهميش أو الاستبعاد من سجل التاريخ الأدبي.. إحدى هذه العلامات تتمثل في كتاب صدر حديثاً للكاتب والمؤرخ الأدبي والشاعر شعبان يوسف بعنوان (مصطفى مشرفة.. قنطرة الذي كفر ونصوص أخرى) (منشورات بتانة ٢٠١٩).

في هذا الكتاب يستعيد المؤلف، باستفاضة موفّقة، تجليات إحدى المعارك الأدبية الشهيرة، وخلفياتها التاريخية حول صلاحية اللهجة العامية للكتابة الأدبية، وهي المعركة التي شارك فيها آنذاك، أعلام الواقع الثقافي من أجيال مختلفة، وواكبت نشر رواية مصطفى مشرفة المكتوبة بالعامية المصرية عام (١٩٦٥)، والتي تأجل نشرها نحو ثلاثين عاماً، وأثارت وقت صدورها عاصفة ردود فعل متباينة، يتخذ منها شعبان يوسف منطلقاً في مقدمة الكتاب لمناقشة واسعة، يعيد بها إثارة القضية مرة أخرى، منقباً عن معلومات مجهولة، ومتقصياً في الوقت نفسه أبعاد الآراء، التي تراوحت بين الموقف الرافض كلياً لدى بعضهم، والمتحفظ لدى بعضهم الآخر، والإشادة النقدية بفنية الرواية، وهو الموقف الذي تبناه عدد من كبار الكتاب من بينهم يوسف إدريس، والدكتور شكري عياد، ومحمد عودة، وإبراهيم أصلان، وغيرهم.. وذلك على نحو ما يظهر في الفصل المخصص لهذا الغرض بعنوان (إضاءات نقدية).

ترجع أسباب إشادة الكتّاب إلى براعة (مشرفة) في استخدام تقنية تيار الوعي في وقت مبكر، يعود إلى أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، وذلك قبل أن تصبح تقنية شائعة في الرواية العربية، إضافة إلى مقدرته على تطويع العامية، التي تميزت في الرواية بالانسيابية والتلقائية المدهشة، دون أن يظهر على السطح الجهد الكبير الذي بذله مثقف كبير مثل (مشرفة) لكي يجعل اللغة الدارجة على ألسنة الناس، العاكسة للوجدان الشعبي، لغة صالحة لتعبير أدبي يجمع بين آليات الأداء الشفهي المحكي والمدون، فيما يكتنز تراكمات تاريخية ومعرفية وحياتية يتجاوب معها وعي المتلقي، ولا وعيه أيضاً، حين ينخرط في ملاحقة الحدث الروائي، الذي يتقاطع على امتداد السرد مع ما يدور في أعماق الذوات المروي عنها، ويكشف عن خبايا السرائر المتوارية خلف الوقائع اليومية.

ترجع أهمية الرواية كذلك إلى ارتباطها بالانتفاضة الوطنية المصاحبة لثورة (١٩١٩)، لكن الرواية لا تتناول وقائع الثورة بصورة مباشرة على نحو ما نجد مثلاً في (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، أو في ثلاثية نجيب محفوظ، وإنما تركز على الوجه الآخر للأحداث متمثلاً في الوصف الخارجي الدقيق، المؤلف من مئات التفاصيل الحية في حياة الإنسان المصري البسيط، سواء كان رجلاً أو امرأة، يعيش كلاهما في الحي الشعبي الفقير الذي يدور فيه الحدث الروائي على خلفية الأحداث الوطنية التي تستجيب لها الشخوص الروائية بشكل تلقائي عفوي، أصبح جزءاً من نسيج الحياة في واقعهم اليومي، بما يومئ إلى أن الحالة الثورية أخذت تتسلل إلى النفوس، فيما تجتاحها موجات تيار الوعي، كاشفة عن العالم الداخلي النفسي والاجتماعي والروحي للشخوص الروائية، وكاشفة أيضاً عن فهم عميق، ليس لطبيعة الحياة الشعبية فحسب، بل للطبيعة البشرية بصورة عامة.

وعلى الرغم من تنبه النقاد إلى تميز الرواية في جوانب تقنية أخرى في وقت مبكر، مثل ما أصبح يعرف فيما بعد بـ(ديموقراطية القص)، بمعنى توزع المنظور القصصي على عدد كبير من الشخصيات، دون انفراد بعضها ببطولة مطلقة، فإنهم انتبهوا أيضاً إلى تحول السرد في الجزء الأخير من الرواية إلى التقرير، بدلاً من التصوير، وكأن المؤلف اعتمد في هذا الجزء على مذكرات مختصرة أو مادة أولية، افتقدت براعة الصوغ الفني، الذي بني عليه الجزء الأول المتميز بتجاوب الإيقاعات الخارجية لمجرى الحياة، والإيقاعات الداخلية الخاصة بكل شخصية بما ضاعف من تأثير درامية الحدث.

كذلك انتبه بعض النقاد، إلى دلالة النهاية المأساوية لاثنين من الشخصيات الرئيسة في الرواية، فأقدما على الانتحار. وتؤوّل هذه النهاية على أنها قد تكون مؤشراً لانحسار المد الثوري، بقبول القوى الوطنية الاستقلال الشكلي من جانب، والتحالفات التي قامت دبين سلطة الاحتلال البريطاني، وسلطة الطبقة الأرستقراطية الحاكمة من جانب ثانٍ، كما يرجعها بعضهم الآخر إلى الإحباط الذي أصاب الناس بسبب إخفاق الحركة الوطنية في أن تتحول من ثورة سياسية إلى ثورة اجتماعية.

غير أن الكتاب لا يقتصر على مركزية الرواية بالنسبة إلى المعركة الأدبية التي أثارتها، بل يتطرق، كما ذكرت، إلى قضية اللغة واستخدامها الأدبي على نحو ما نجد مثلاً في كتابات عبدالله النديم في النصف الثاني من القرن (١٩)، وكيف كان يدافع عن الفصحى ويدعو إلى الإصلاح اللغوي، إلى جانب اتخاذ العامية وسيلة تعبير قادرة على التطور والوصول إلى الناس بيسر وإبداع، وهو ما ظهر في إصداره لمجلة (الأستاذ) وما سبقها من إصدار مجلة أخرى، لم يرد ذكرها في هذا الكتاب، أطلق عليها النديم عنواناً طريفاً هو (التنكيت والتبكيت). وقد أدى هذا الوعي المبكر، فضلاً عن تمتع النديم بشخصية شعبية محببة ودوره البطولي في الثورة العرابية، إلى الإسهام في تشكيل مناخ ثقافي متفتح، انتقل إلى مراحل تالية، حتى إن أحمد شوقي والعقاد ومحمود تيمور كتبوا بعض نصوصهم بالعامية، بل إن تيمور كان يكتب مسرحياته بالفصحى، ثم يكتبها مرة أخرى بالعامية. وقد امتد اهتمامه بهذه القضية إلى تأليف كتاب بعنوان (مشكلات اللغة العربية)، طالب فيه بتزويد مفردات اللغة بما هو وارد في العامية، خصوصاً أنه اكتشف أن كثيراً من المفردات الدارجة لها أصول عربية فصيحة، أعد لها قائمة وافية في كتابه. كذلك حث الكتّاب على تبسيط اللغة في كتاباتهم، بحيث تقتصر على الألفاظ المأنوسة، دون المهجور من الكلام، إلى جانب تيسير النحو، وتعميم ضبط أواخر الكلمات، بحيث تكون هناك قواعد محددة، تزيل الالتباس بين المنطوق والمكتوب.

وإلى جانب المتعة والمعرفة اللتين يجدهما القارئ في الكتاب، يكشف شعبان يوسف أيضاً عن جوانب شبه مجهولة من الحياة الأدبية لمصطفى مشرفة، فيخصص فصلين أحدهما لنصوص قصصية، كتبها أيضاً مشرفة بالعامية، ليثبت أن تجربته الأدبية لم تكن نزقاً أو نوعاً من التمرد غير المحسوب، بل كانت تجربة تنبع من قناعة راسخة لديه، وذلك على الرغم من تفاوت المستوى الفني للقصص المنشورة، التي يحمل بعضها أبعاداً فكرية وفلسفية لا يعوقها استخدام العامية، لكن بعضها الآخر يقدم معالجات ساذجة لتكوين الشخصيات القصصية، بما يكشف عن انحياز الكاتب الضمني لوجهة نظر مشرفة في أدبية اللهجة العامية.

أما الفصل الآخر؛ فيضم نماذج من مقالات لمشرفة، ناقش فيها قضايا أدبية مهمة دالة على ثقافة عميقة، وحسٍّ أدبي عالٍ. يظهر على سبيل المثال في مقارنته المتعمقة بين أسلوبي طه حسين وأحمد أمين في كتابة المقال الأدبي، وكيف كان أسلوب طه حسين متنوع الجملة، بديع الصياغة، نافذ المنطق، يستعمل اللغة كما يستعمل المبارز المحترف سيفه، ومعنى هذا أنه تعود استعمال لغته بنبوغ.. ثم إن الجملة من الوجهة الصوتية سلسة الحركة، متوازنة النبض، لطيفة الموسيقا، للتنوين فيها أثر في تأكيد المعنى. لكن مشرفة يلمح أيضاً إلى أن طه حسين، كان شاعراً بسطوة كلمته، وأنه كان يريد أن يورط القارئ للموافقة على رأيه.

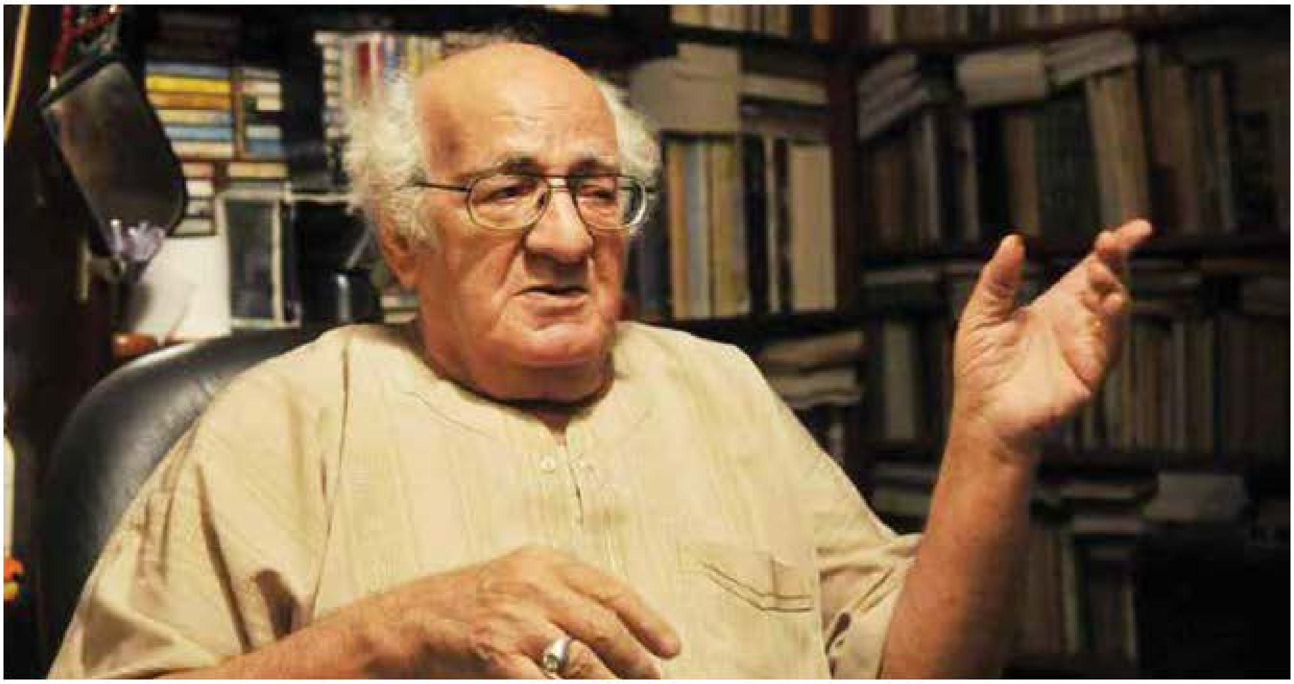
أما أسلوب أحمد أمين، برغم فصاحته، فقد كان هادئاً شعبياً، قريباً من حديث الناس بما يخلق جواً من الألفة، تشيعه روح فكهة متواضعة، بينما تتسم الألفاظ والتعابير في تركيبها باقترابها من لغة الحديث، فيما يقدم رأيه كرجل جالس بين رفاقه، يُسرُّ إليهم خواطره.

وفي النهاية؛ يشير الكاتب إلى أن العربية هي واحدة من اللغات الثقافية الكبرى، التي يحفظ لها القرآن الكريم خلودها وصلابتها، ولا يجوز أن يجعلنا الخوف على مستقبل لغتنا الأم أن نغادر إمكانية تطور أحد روافدها الغنية في كل الأقطار العربية، وهو عاميتها.

كتاب شعبان يوسف عن مصطفى مشرفة يستعيد تجليات المعارك الأدبية وخلفياتها التاريخية

من هذه القضايا مدى صلاحية اللهجة العامية للكتابة الأدبية مع صدور رواية مكتوبة بالعامية لمصطفى مشرفة

أشاد النقاد ببراعة (مشرفة) في استخدام تيار الوعي مبكراً في ثلاثينيات القرن الفائت



ابتدع فن البورتريه في الصحافة

خيري شلبي.. من رواد الواقعية السحرية في الأدب



وفيق صفوت مختار

خيري شلبي هو رائد ومؤسس الفانتازيا التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، وهو أحد أهم أدباء جيل الستينيات من القرن المنصرم. كان من أوائل من كتبوا ما يسمى الآن (الواقعية السحرية)، ففي أدبه الروائي تتشخص المادة وتتحول إلى كائنات حية تعيش، تؤثر وتتأثر، حيث تتحدث الطيور والأشجار والحيوانات والحشرات وكل ما يدب على الأرض، فيصل الواقع إلى مستوى الأسطورة في سلاسةٍ لا مثيل لها، وتنزل الأسطورة إلى مستوى الواقع بنفس السلاسة والتدفق.

ولد خيري أحمد شلبي في (٣١ يناير ١٩٣٨)، بقرية (شباس عمير)، التابعة لمركز (قلين)، محافظة (كفر الشيخ). في قريته التحق بعمال التراحيل الزراعيين، حيث يرتحلون في الصباح الباكر من قريتهم للعمل في أي مكان، وتحت أي ظروف. يقول الكاتب: (كنت أحمل زوادتي على ظهري، وأسافر لبلادٍ بعيدةٍ للبحث عن عمل).

بعدما عمل في عدة حرف أو مهن بسيطة. اتجه إلى القاهرة، التي أحبها، فلم ينشغل بالأحياء الراقية مثل الكتّاب من جيل عصره: وإنما انشغل بالأحياء الفقيرة فيها، وتناول مشكلاتهم ومعيشتهم المتربة.

لم يكن لخيري شلبي أستاذ أو معلم تعلم على يديه، ولا مدرسة أو جامعة تخرج فيها، وإنما تعلم بمجهوده الشخصي الشاق والمضني، من قراءة كل ما تقع عليه يداه من كتب، ومن الحياة الصعبة التي عاش فيها، لذا يمكننا القول إنه الأديب الذي بزغ نجمه من القاع إلى القمة.

وفي صباح يوم الجمعة، التاسع من شهر سبتمبر عام (٢٠١١)، رحل إلى عالم الخلود عن عمر يناهز (٧٣) عاماً. ليفقد الأدب العربي أحد أهم أعمدة السرد في حقبة الستينيات من القرن المنصرم.

في الصحافة المصرية، ابتدع خيري شلبي لوناً من الكتابة الأدبية كان موجوداً من قبل في الصحافة العالمية، لكنه أحياه وقدم فيه إسهاماً كبيراً اشتهر به بين القراء، وهو فن (البورتريه)، وقدم في هذا الفن مئتين وخمسين شخصية مصرية وعربية.

تولى رئاسة تحرير مجلة الشعر التي كانت تصدر عن هيئة الإذاعة والتلفزيون، ورئاسة تحرير سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد حصل كاتبنا الكبير على العديد من الجوائز، نذكر منها: جائزة الدولة التشجيعية في الآداب عام (١٩٨٠-١٩٨١). وجائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن رواية (وكالة عطية) عام (٢٠٠٣). وعلى جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام (٢٠٠٥) كما رشحته مؤسسة (إمبابادورز) الكندية للحصول على جائزة نوبل للآداب.

كما عمل خيري شلبي في مجال الدراما خلال فترة السبعينيات من القرن المنصرم في الإذاعة المصرية، فكتب أكثر من خمسمئة

عمل إذاعي، كما كتب عدداً من السيناريوهات لأعمال (طه حسين) (١٨٨٩-١٩٧٣)، و(توفيق الحكيم) (١٨٩٨- ١٩٨٧). وكانت علاقته بالتلفزيون قد بدأت من خلال كتابته لحلقات برنامج (حياتي) الذي كانت تقدمه الإعلامية القديرة (فايزة واصف).

وقامت السينما المصرية بإنتاج بعض أعماله الأدبية أفلاماً سينمائية، مثل: (الشطار ١٩٩٣)، و(سارق الفرح ١٩٩٤)، كما تم تحويل عدد من أعماله إلى مسلسلات قدمها التلفزيون المصري، مثل: مسلسل (الوتد ١٩٩٦)، و(الكومى ٢٠٠١)، و(وكالة عطية ٢٠٠٩).

من أهم أعماله الأدبية رواية (الأوباش١٩٧٨) وقد علق وقتها (نجيب محفوظ) على الرواية قائلاً: (إن أحداً لم يقرأ الريف المصري كما قرأه خيري شلبي). ثم ظهرت رواية (السنيورة ١٩٧٨) وهي رواية قصيرة يتناول فيها العديد من الأشخاص، تحكي عن القرية وعمال الأنفار وملاك الأراضي الذين يسخرون الناس لأهوائهم.

أما رواية (الشطار ١٩٨٥)، ففيها يتحول (الكلب) إلى سارد، وهو (كلب) مثقف له وجهات نظر ثاقبة فيمن يحيطون به من شخصيات، يقوم بسرد الأحداث والمشاهد والمواقف، ويحكي عن منظومة اختلال القيم والفساد الذي أصبح يسود في المجتمع. ثم ظهرت رواية (الوتد ١٩٨٦)، مكتوبة بأسلوب سرد متميز، ذي نغمة شجية بسيطة تتدفق بصدقٍ وسلاسةٍ كأننا نسمعها من صديق حميم يحكي لنا كمن يخصنا بسر: حكاية (العكايشة) في قريتهم، يرويها أحد شبابها ليتوالى السرد في دورات متتالية، تبدأ برأيه في العائلة، تليها دورة حول حكايات نساء الدار التسع بإيجازٍ سريع، ثم يستعيد الراوي جزءاً من طفولته وحب أهل الدار له، تليها دورة (أو موجة أخرى) تتعرض لرجال الدار وزوجاتهم بتفصيلٍ أوسع. وقد قال الدكتور علي الراعي (١٩٢٠-١٩٩٩) عن رواية (الوتد): (إن رباعية الوتد هي نحت كبير لتمثال الأم الريفية في مواقف متباينة، يقدمه خيري شلبي عرفاناً ووفاءً لهذه المجاهدة الدائمة، أو يهدي به عامة أدب الكتابة عن الريف هدية متميزة، تضم العمق إلى أصالة النظرة وتجعل من صدق التصوير نوعاً من المكاشفة والبوح والاعتراف).

وفي عام (١٩٩١) أصدر رواية (لحس العتب)، حيث لجأ في هذه الرواية إلى ظاهرة تسمى (ظاهرة التغريب) كممارسةٍ يلجأ إليها المبدع لتحقيق جملة من الأهداف، ويمكننا أن نختبر كفاءة هذه الممارسة التقنية على مستوى هذا بمقاربةٍ آليةٍ في كيفية تعامل المبدع مع أحد العناصر الرئيسة في الرواية، إنها المنضدة، أو كما يطلق عليها السارد، إمعاناً في التصريح بالانتماء إلى الثقافة الشعبية، (الترابيزة) التي تحضر داخل النص منذ افتتاحيته، ما يطرح مؤشراً حول القيمة الوظيفية لهذا العنصر الحكائي ودوره الحيوي الذي ينهض به داخل البنية السردية.

أما رواية (وكالة عطية ١٩٩١): فقد صنفت

أحد أدباء جيل الستينيات ومن مؤسسي الفانتازيا التاريخية في الرواية العربية

قامت السينما المصرية بإنتاج العديد من الأفلام وقدم التلفزيون مسلسلات درامية لأعماله الأدبية



من مؤلفاته


توفيق الحكيم


فايزة واصف


أحمد مرتضى عبده


مع الموسيقار الكبير محمد سلطان


مع رسام الكاريكاتير أحمد طوغان

في المرتبة (٣٨) في قائمة أفضل مئة رواية عربية، وهي من أعمق روايات خيري شلبي، حيث يرصد فيها الواقع الحياتي المؤلم لمجموعةٍ من المهمشين كعادة الكاتب، الذين نعرفهم ولكن لا نكترث بهم، يصف حياتهم المتناقضة بلا رتوش أو ألوان. في حين أن رواية (موال البيات والنوم ١٩٩١)، هي من أكثر رواياته اصطباغاً بالواقع، فتحكي عن فترة تركه للمدرسة وهربه من قريته، فقد هام على وجهه في القاهرة مختلطاً بجميع أنواع البشر ليأتي موال كل يوم في بحثه عن مكان للنوم.

ويؤرخ خيري شلبي في رواية (موت عباءة ١٩٩٣) لقصة حياة عباءة، حيث من خلال هذا الرداء يصنع تأريخاً للتحولات القيمية، وضياع مفهوم العائلة وكبير القوم في المجتمع المصري الحديث في القرن العشرين.

وفي رواية (ثلاثية الأمالي ١٩٩٧)، نرى الكاتب وقد تقمص شخصية الراوي الشعبي، وجلس مكانه على الدكة في مقهى شعبي، كما كان يفعل الفلاحون قبل غزو التلفزيون لقرى مصر، ومن هنا يأتي أسلوب السرد في المقام الأول، ليكون متسقاً مع مضمون الأحداث. وقد قال الكاتب والشاعر البحريني إبراهيم العريض (١٩٠٨-٢٠٠٢)، عن الجزء الأول من ثلاثية الأمالي (أولنا ولد): (إننا أمام كاتب عربي فذ.. وقراءاتنا لكتابات خيري شلبي وتحديداً روايته أولنا ولد، تضعنا أمام كاتب عربي ناضج، وأمام نص روائي ندر أن نجد له مثيلاً في الكتابة العربية مؤخراً).

ومع حلول الألفية الجديدة، ظهرت رواية (صالح هيصة ٢٠٠٠) التي تعتبر مغامرة حقيقية في أحشاء مدينة القاهرة، تكتشف عوالمها الباطنية، ومذاق الحياة في شوارعها الضيقة، ورائحة البشر وشهواتهم وقسمات أرواحهم في أزقتها الصغيرة. وفي عام (٢٠٠٧) ظهرت رواية (نسف الأدمغة)، حيث يبدو فيها العالم الغرائبي والسريالي في نصوص الروائي، مرتبطاً بالواقع ومناطقه التي من المفترض أن تكون منعزلة وغير مأهولة بعالم الأحياء، في هذا النص تضيع الحدود وتتلاشى بين عالم البشر الأحياء والمناطق التي ينبغي أن يسكنوها، وبين عالم المقابر والأحواش المخصصة للموتى، بين عالم الإنسان وعوالم الجن والعفاريت والظواهر الغامضة.

ويقول الناقد (أحمد مرتضى عبده): (الاقتراب من عالم خيري شلبي يعني اتصالاً بعالم كاتب متمكن، تنفذ بصيرته الدائبة إلى أعماق الحالة الإنسانية، وأغوار النفس العادية بشكل أخص، بما يدعم موقف الكاتب وكتاباته في مواجهة سقطات الحياة وتهويماتها).

انشغل بتصوير حياة الكادحين في الأحياء الفقيرة ومشكلاتهم وجوانب معيشتهم

إلى جانب الصحافة والرواية عمل في الإذاعة وقدم الكثير من الأعمال الدرامية

مرّ في مملكة الشعر

لم يكن عابر سبيل ذاك الفتى الذي مرّ في مملكة الشعر يستجدي خبز القصيدة الحديثة المتمردة. صحيح أنه كان يحمل صنارة صيد وقصبة طويلة تصل إلى ما وراء التأويل.. غير أنه كان يعرف أين يجد العبارة المدهشة وهو يلقي صنارته على أسماك (السلطان إبراهيم، في بحر مدينة جبلة، المدينة الصغيرة الوادعة، مدينة الشعر والشعراء).

إنه الشاعر عماد جنيدي آخر الصعاليك، الذي رحل منذ بعض الوقت. تاركاً قصائده على شاطئ المدينة الصخري، الذي مازال قابعاً منذ آلاف السنين يراقب السفن الفينيقية المحملة بالزجاج الملون والأبجدية والحرير والتين والزيتون، عابرة مدن البحر المتوسط ومتجهة إلى أوروبا.

لا أحد من أبناء سوريا لا يعرف عماد جنيدي، إنه الرقم الصعب في معادلة القصيدة الجديدة الجريئة. إنه الذي يختلف عليه الجميع كعاقل، ويتفق عليه الجميع على أنه يملك موهبة فذة، ولا يمكن تجاهله في القصيدة السورية، متفوقاً على أقرانه من الشعراء منذ السبعينيات وحتى الآن.. إذ بدأ مغامراً، مختلفاً، متمرداً، جموحاً نحو اللغة الغاضبة والأفكار المجابهة، لم يستطع أن يتآلف مع القوالب الجاهزة ولا مع الأسماء الجاهزة.. وكان من الصعب أن يرضخ للقوانين، لذلك بدا مغايراً متصعلكاً وله طريقته الخاصة في قراءة الواقع الثقافي والمنتج المعرفي السائد .. ما أدى إلى تشكيل ما يشبه المدرسة الأدبية الخاصة به، والمؤلفة من الجيل الشاب الذي يلتف حوله بإعجاب شديد ويستمع لآرائه وأفكاره، آخذاً بها ومطبقاً الكثير من سردياتها التي انتشرت حتى خارج المدينة.

عماد جنيدي، الذي نشر قصائده في مجلة الناقد اللبنانية، حين كان لهذه المجلة صيتها وانتشارها، فأثارت بجرأتها ولغتها ودلالاتها الوسط الأدبي، ونالت الكثير من الاستحسان والكثير من النفور والنقد اللاذع.. ولما سألته عن رأيه.. ضحك وقال (هذا أنا، إذا لم أثر بلبلة ولم أحرك السطوح الساكنة لا أكون موجوداً)، ربما لهذا السبب ركل باب اتحاد الكتاب العرب بقدمه ولكمه بقبضة يده، فانكسر الباب البلوري الكبير، وأدى ذلك إلى طرده من الاتحاد ولم يعد إليه بعد ذلك. كان ساخراً بمرارة.. وكان صعلوكاً مثقفاً مهيباً في ثقافته، لدرجة أن معظم الكتّاب كانوا يهابون رأيه والحوار معه. كان محاوراً شرساً وكان الشاعر (السوري الجبلاوي أي من جبلة) أدونيس – يستمع باحترام إلى آراء عماد وهو يفنّد كتاباته.

في المدينة (مدينة جبلة) الساحلية التي يقال بأنها لا تعود في اسمها إلى (القائد جبلة ابن الأيهم) بل إلى الاسم الفينيقي (جابالا).. على الكاتب الجديد أن ينال اعتراف عماد جنيدي بموهبته ونصوصه، حتى يقبل في قائمة الشعراء والكتاب الجدد، الذين ينتسبون إلى موج اللغة الهادر والبحر الإبداعي العميق، ويكون لديه القدرة على السباحة عكس السائد والمألوف، الذي كان يهاجمه عماد بشدة، ويقول إن الأديب الذي يسير على خطى أسلافه لن يكون إلا نسخة مشوهة عنهم، ولن يستطيع أن يترك بصمة تخصه وحده.. وكان أن مرّ به معظم الكتاب الشباب في المدينة، والذين تصدروا المشهد الثقافي بداية التسعينيات، ومنهم(أنا) وأسامة إسبر وأحمد سليمان وعهد فاضل وكثيرون.

كان لعماد جنيدي القدرة على اكتشاف المواهب الجديدة والبصيرة الثاقبة لمعرفة الأصيل من الزائف، لكنه، وبقدر ما خدم مواهب الآخرين، لم يستطع اكتشاف موهبته الشعرية الكبيرة، التي قدّرها النقاد والكتاب جلّ تقدير منذ بداياته المبكرة ومجيئه من الريف الفقير إلى المدينة، وانخراطه باللغة والجنون الوجودي، بل بعثر هذه الموهبة في اتجاهات كثيرة، إذ وقع في الفوضى ومجابهة العادات والتقاليد، والسخرية من الرموز المكرسة تاريخياً وعقائدياً، فنفر منه الأصدقاء وابتعد عنه الكتاب، مفضلين قراءة نصوصه عن بعد وعدم اللقاء به، خاصة بعد تعرضه للمساءلة حول كثير من القصائد التي هجا بها شخصيات معروفة.

كان عماد ناقماً، محتجاً أبداً، غريباً، ضائعاً ذكياً ولمّاحاً... وكان في نهاية حياته يعاني شظف العيش، فاضطر من بعد هجائه المرير إلى التكسب من خلال الكتابة لبعض الأسماء، التي كان بمقدورها أن تدفع المال لتشتري اسم شاعر أو لقبه. غير أن عماد وبرغم بلوغه السبعين وأكثر تقريباً لم ينقطع يوماً عن الكتابة.. وقد كتب نصوصاً روائية مزدحمة برفض الواقع والنقمة عليه، معتبراً أن المؤسسات الثقافية ظلمته والمؤسسات الحكومية أهملته، وهذا فيه الكثير من الحقيقة مع الأسف، إذ لم يُعط عماد الاهتمام الذي يليق بمبدع كبير مثله ربما نتيجة مشاكسته وتمرده.

طبعت لعماد عدة دواوين منها (صور السهل الأزرق، وهو الأبرز، إضافة إلى ديوان قميص الخراب). وكتب الكثير من النصوص الشعرية المتفرقة والمقالات، التي لم تطبع حتى الآن.. كان غزير الكتابة، مهاب الرأي، نشر في كل الدوريات المحلية والعربية، اقتحم الردهات الأدبية الممنوعة.. وأطلق ألقاباً ساخرة على بعض الكتاب ورجال السلطة. نهل كثيراً من التراث الديني ومن القص الشعبي، ولم يأبه لتقاليد الحارة، فكان شاطئ البحر بيته والصخور الناتئة قصيدته.. لم يؤسس أسرة.. كانت القصيدة أسرته وبيته. مات غريباً في مدينته (مدينة أدونيس، والبدوي، ونبيل سليمان، وحسن صقر، وسليم عبّود ووفيق خنسة، وملك حاج عبيد، وكثيرين غيرهم).. يذكره الشط وسمك السلطان إبراهيم والسهل الأزرق، وقصائده التي تشكل علامة فارقة في السرديات الشعرية السورية.

قصائده تشكل علامة فارقة في السرديات الشعرية السورية



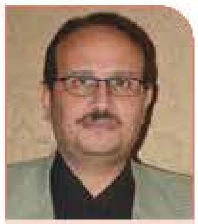
أنيسة عبود

الإسكندرية تختزن وجدانه

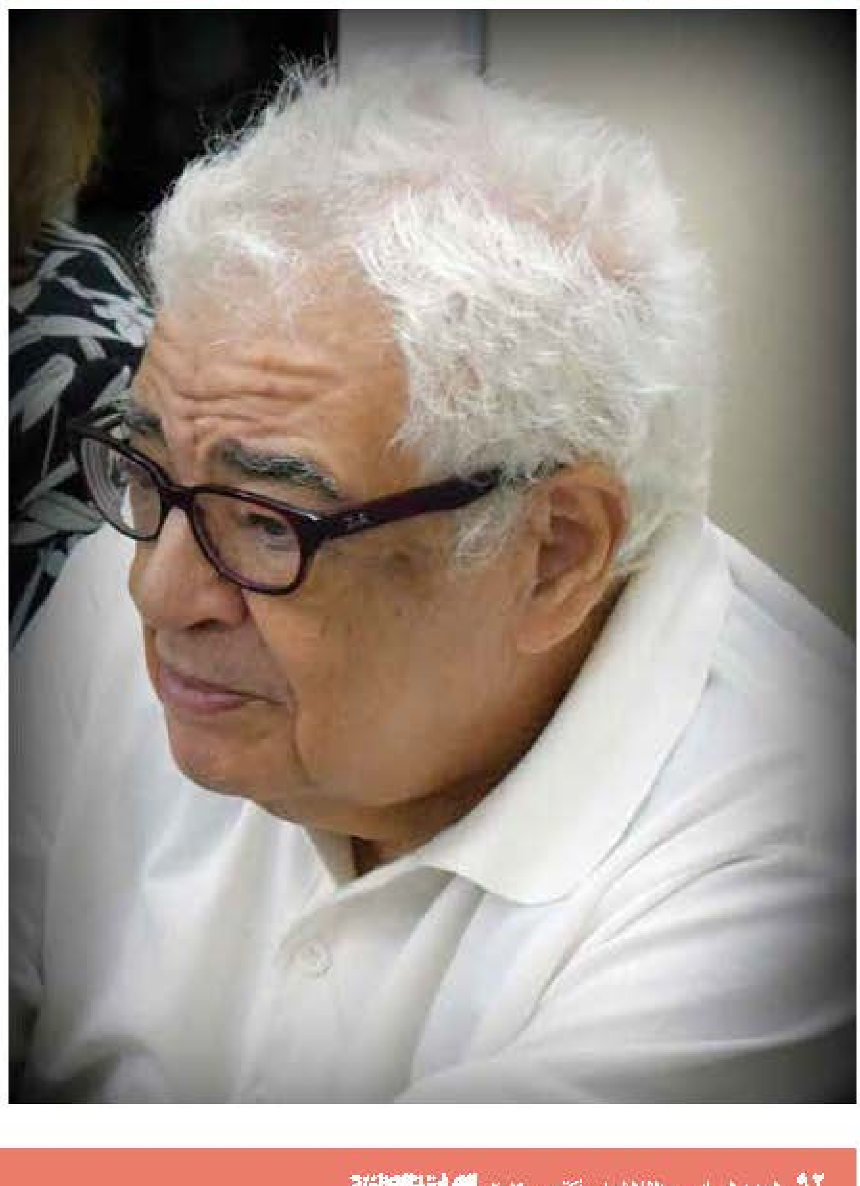
محمد جبريل:

حاكم الشارقة مثقف ومبدع عربي

أديبٌ مبدعٌ من جيل الكبار، قضى حياته راهباً في محراب الأدب والفكر والصحافة، ولم يبخل بعطائه للأجيال الجديدة من المبدعين، الذين قدم لهم الرعاية والدعم والتوجيه، من خلال ندوته الأدبية الأسبوعية التي تخرجت من خلالها أسماء لامعة في ميدان الأدب والصحافة. هو إسكندراويٌ أصيل، وعاشقٌ متيم لعروس البحر الأبيض المتوسط، يختزن في وجدانه دروبها، ومساجدها، وحكايات صياديها وفنانيها وشخصياتها الغنية بالأصالة.



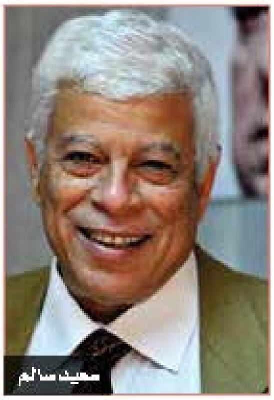
محمد زين العابدين

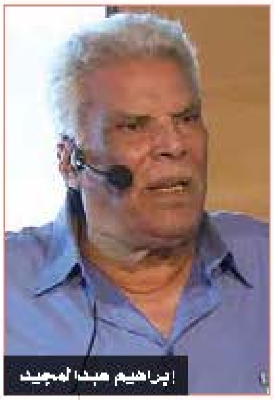


وقد نضحت إبداعاته بالكثير مما قدم لنا عالم الإسكندرية الساحر، وحي (بَحَري) العريق، وهو الحي الذي نشأ وعاش فيه محمد جبريل قبل انتقاله إلى القاهرة، فقدم لنا (قلعة الجبل)، و(النظر إلى أسفل)، و(من أوراق أبي الطيب المتنبي)، و(البوصيري)، و(صيد العصاري)، و(الخليج)، و(مد الموج) وغيرها، ومن المجموعات القصصية: (سوق العيد)، و(حارة اليهود)، و(تلك اللحظة). عمل بالصحافة منذ عام (١٩٦٠)، محرراً أدبياً بجريدة (الجمهورية)، ثم جريدة (المساء)، كما خاض تجارب ثرية بالصحافة العربية، أبرزها عمله مديراً لتحرير جريدة (الوطن) العمانية ما بين عامي (١٩٧٦-١٩٨٤). حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام (١٩٧٥) عن كتابه (مصر في قصص كتابها المعاصرين). في هذا الحوار يفتح لنا (الأستاذ) خزائن ذكرياته الزاخرة.

- ما المنابع الثقافية الأولى التي تشكل من خلالها وجدان محمد جبريل؟

– نشأت في بيئة تشجع على القراءة والتأمل والإبداع، وتفتحت عيوني على مكتبة بيتنا الزاخرة بالكتب المتنوعة، وإن كان معظمها في السياسة والاقتصاد، وأول ما أذكره من قراءات تركت أثراً في وجداني كانت (أيام) طه حسين، ثم تعددت قراءاتي، والغريب أنني بدأت بقراءة أمهات الكتب، ثم جاءت قراءاتي لقصص الأطفال في مرحلة تالية، حيث قرأت ما كتبه كبار الأدباء للأطفال، لكامل كيلاني، ومحمد فريد أبو حديد، وغيرهما، أما الرافد الثاني الذي أثر في وجداني فهو الحي الذي نشأت فيه؛ حي بَحَري؛ بكل ما ينبض به من روحانية عالية تمثلها المساجد المتجاورة، وما يتصل بها من الموالد، والأذكار، والإنشاد، والسير الشعبية والدينية، فهذان الرافدان، إضافة إلى قراءات، وخبرات، وتجارب أخرى على مدى العمر، كان لها تأثيرها في وجداني وكتاباتي.

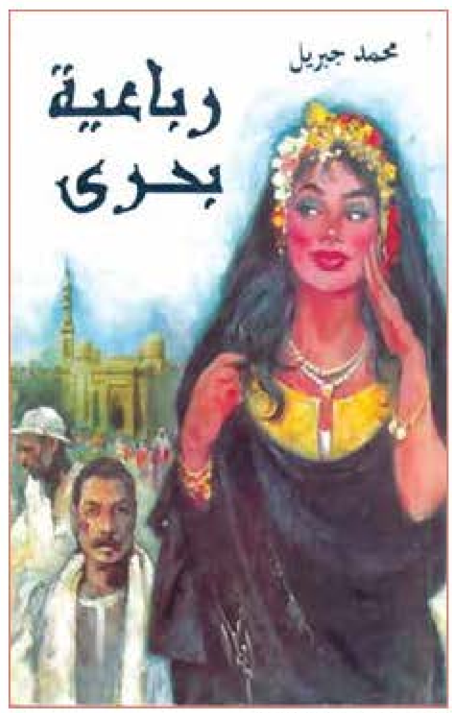

سعيد سالم


إبراهيم عبدالمجيد


طه حسين

- لو عدنا إلى ذكريات حياتك بين ربوع حي (بَحَري) وشوارع الإسكندرية الساحرة، فماذا تقول؟

– حي (بَحَري) هو أصل الإسكندرية. ظل هو الإسكندرية عندي، حتى بعد أن تركتها إلى القاهرة، أصل بالقطار في الصباح، أمضي من ميدان (المحطة) إلى شارع شريف (اسمه الآن صلاح سالم)، ثم إلى شارع فرنسا (الآن شارع الشهيد مصطفى حافظ)، حتى تقاطعه مع شارعي إسماعيل صبري، ورأس التين. هذه هي نقطة الانطلاق إلى الحي الذي أحبه، وأحاول التعبير عن مظاهر الحياة فيه: الجوامع، والميادين، وقصر رأس التين، وشاطئ الأنفوشي، وحلقة السمك، ومتحف الأحياء المائية، وأرصفة الدائرة الجمركية، والزوايا، والمقاهي، والأضرحة، وموالد الأولياء، وسوق العيد، وميادين (الأئمة)، و(الخمس فوانيس)، و(النصر). عرفت ما لم أكن أعرفه من الحياة فيه. اخترقت الميادين، والحواري، والأزقة. تأملت البنايات، والمساجد، والأضرحة، ما يستكمل به (بَحَري) قسماته، وتفرده عن أحياء الإسكندرية. خطواتي فوق الأرض التي وطأتها من قبل أقدام النديم، والتونسي، وسلامة حجازي، وسيد درويش، ومحمود سعيد، والعشرات ممن يدينون ولو بجزء من تحققهم إلى هذه المنطقة المسماة (بَحَري).



من مؤلفات محمد جبريل

- بين (إسكندرية الأمس)، و(إسكندرية اليوم) ما الذي تغير؟

– ما يسري على مصر كلها يسري على الإسكندرية، فقد تغيرت مظاهر، وبرزت ظواهر كثيرة جداً تبدو طارئة على المجتمع المصري، فأنا أشعر أحياناً بأنني أعيش في مجتمع مختلف تماماً عن المجتمع الذي نشأت فيه، مجتمع التكافل، والتلاحم بين الجيران. أذكر مثلاً أنني عندما كنت صغيراً في الإسكندرية، كانت شقق العمارة التي أسكن بها كأنها بيت واحد، أذكر الطبيب الأرمني (مردروس)؛ وهو بطل روايتي (صيد العصاري)، وكنا نلعب في عيادته أنا ورفاقي من الصبية، وعندما يأتي ويجدنا، لم يكن يبدي تضجره أو يصرخ فينا، بل كان ينتظر خروجنا على الباب، ويودعنا بابتسامة هادئة، وكان يمكن أن أتناول الغداء مع أصحابي عند أحد جيراننا أو العكس. بالنسبة إلى حي (بَحَري) الذي نشأت فيه، وارتبطت به، لم يعد (بَحَري) الذي كان، لكن (بَحَري) الذي أحتفظ به في داخلي على حاله، ناسه، وقيمه، وعاداته، وبناياته القصيرة المتجاورة، وشوارعه الكثيرة المفارق، والروائح التي تضعك في أجواء الصيد، وما يتصل به من الغَزْل، و(البلانسات) و(القزق) وحلقة السمك، والأجواء الروحية التي تتخلل ذلك كله. زالت الدنيا التي كنت أعرفها، لكن بحري لايزال جميلاً في داخلي كما كان.

- كتبت الكثير عن الإسكندرية كما كتب عنها كثيرون... من تلك كتاباته إعجابك ممن كتبوا عنها؟

– كثيرون أجادوا في الكتابة عن الإسكندرية، والإسكندرية بطبيعتها ولادة للمبدعين. ما يحضرني منهم الآن ادوارد الخراط، وهو أستاذ كبير، وإبراهيم عبدالمجيد، ورشاد مرجان،

نشأت في بيئة تشجع على القراءة وبدأت قراءاتي بأمهات الكتب

حي (بَحَري) السكندري ظل هو الإسكندرية وأحاول في رواياتي التعبير عن مظاهر الحياة فيه



مدينة الإسكندرية

وسعيد بكر، وأحمد محمد حميدة، ومحمد حافظ رجب، وشريف عابدين، وسعيد سالم.

- أعرف أنك تقرأ كثيراً قبل كتابة رواياتك... ما هي أهمية القراءة بالنسبة لك؟

- القراءة عندي هي الأساس، وهي للمتعة والاستفادة، حتى لو لم أستفد منها في الكتابة، فأنا قارئ بالدرجة الأولى، ولا أكتفي بالقراءة في الأدب، بل أقرأ في كل المجالات، وبسبب شغفي بالقراءة، أنجزت موسوعة (مصر في قصص كتابها المعاصرين)، واستغرقت مني عشر سنوات من القراءة والتنقيب في المراجع، وأظن أن هذا أفادني كثيراً، وجعلني أحدد لنفسي أبعاداً محددة، بحيث أقدم مشروعاً أدبياً متكاملاً، وليس مجرد أن أكتب فقط، والحقيقة أن مشكلتنا في مصر والوطن العربي، دون أي تعالٍ أو ادعاء، أن معظم كتاباتنا لا تحمل مشروعاً. بالنسبة إلي اخترت المقاومة عنواناً عريضاً لمشروعي، واخترت الاتكاء على الواقعية الروحية، لأننا ألفنا الاتكاء على ما ينتجه الغرب؛ سواء الواقعية السحرية أو غيرها، فلماذا لا نجرب الغوص في أعماقنا، وأن ننهل من (الميتافيزيقا)، ففي ثقافتنا مثلاً، نتعامل مع الموتى والأولياء كأنهم أحياء، ونعتقد أن بركاتهم تحرسنا، وهذه المعتقدات المتشابكة هي ما أسميه بالواقعية الروحية.

- يبدو الدين حاضراً بقوة في كتاباتك... فهل هذا يرجع ذلك إلى نشأتك الدينية أم لنزعة صوفية عندك؟

- كان من حظي أنني ولدت في بيت يطل على مئذنة مسجد (سيدي علي تمراز)، وعشت أجواء الأذكار الصوفية، والموالد، ولا أنسى دور الشيخ عبدالحفيظ في حياتي؛ والذي كتبت عنه في (رباعية بحَري)، وهو إمام مسجد (سيدي علي تمراز)، وكان المسجد المجاور لبيتنا يطل على ميدان (الخمس فوانيس)، وسمي بهذا الاسم لأنه كانت هناك خمسة فوانيس تجمعها حلقة، وكان يتم إشعالها في الليل بوقود الكيروسين، وقد شاهدت في طفولتي (عفريت الليل)؛ وهو الاسم الذي كان يطلق على الشخص المكلف بإشعال الفوانيس، وسمي بذلك لأنه كان ينطلق عند حلول المساء بسرعة وخفة، حاملاً الشعلة التي يستخدمها في إضاءة الفوانيس، كما كنت أحياناً أذاكر دروسي بصحن مسجد (المرسي أبو العباس)، والذي استوحيت منه أيضاً إحدى رواياتي، وحالياً أشتغل على كتابة رواية من وحي شخصية (سيدي أبو الحسن الشاذلي)، بعنوان (سيرة الشاذلي في مسالك الأحبة)، حيث أقدمه في شكل الرافض للحال الماثل، فترك (حميثراء) وتوجه لمنطقة (بَحَري)، ليرى تلاميذه، مثل ياقوت العرش، والطرطوشي، ليسألهما عن سبب تغير أخلاق الناس، وضياع الأثر الذي تركه في نفوسهم تحت وطأة أخلاق الزحام، وبعد أن يتوجه إلى (بَحَري) حائراً، يعود بنفس حيرته. هي ومضة صوفية متسقة يمكن أن توحي لك بأشياء لها صلة بالواقع العام.

- ما سر ولعك بالرجوع إلى التاريخ في رواياتك؟

- ولعي بالتاريخ نشأ من ولعي بالقراءة

الإسكندرية (ولّادة) للمبدعين وهم ينتشرون على مساحة مصر والوطن العربي

الادعاء بأن الصحافة تعطّل الأديب حجة فاشلة وغير صحيحة

أساساً، والكاتب تنضج ثقافته وخبراته في العمل الذي يكتبه، وربما يبدأ العمل الذي أكتبه؛ وفي ظني شيء غير الذي أنتهي إليه، ويتغير مسار الكتابة، وإذا كانت الواقعة مقدسة، والرأي حر، كما يقول المؤرخون، فأنا كمبدع ألتزم بالواقعة التاريخية كما هي، لكن لي رأيي، ومنهجي الخاص في التعامل معها من خلال التغيير، والإضافة، والحذف كيفما أشاء.

· من واقع تجربتك.. ما الذي يستفيده الأديب من الصحافة، والعكس؟

– يستفيد الأدب الكاتب الصحافي بلا شك في الجانب اللغوي، فيجعله يهتم باختيار المفردات الدقيقة المعبرة، كما يصقل الأدب عقل الصحافي بثقافة واسعة متنوعة، ويحفزه على اتخاذ موقف، فـ(هيكل) مثال رائع على ذلك، فعلى االرغم من أنه كان كاتباً سياسياً، فإنه كان يكتب المقال السياسي بحس أدبي، ويستشهد كثيراً بأبيات شعرية. فالكاتب الصحافي في رأيي يجب أن يكون متمكناً من لغته، فلا يحتاج إلى مراجع لغوي، كما يمكن أن تفيد الصحافة الأديب باطلاعه على تجارب، وخبرات، وأماكن ودول كثيرة، كما حدث بالنسبة إلي، حيث أتاحت لي الصحافة السفر لعدة بلدان داخل مصر وخارجها، كما أن معظم كتاباتي الأدبية استقيتها من خلال عملي الصحافي. الخلاصة أن الادعاء بأن الصحافة تعطل الأديب حجة الفاشل في رأيي.

· ما تقييمك للمشهد الثقافي في الإمارات خصوصاً؟ ورأيك في الدور الثقافي الذي تنتهجه الشارقة؟

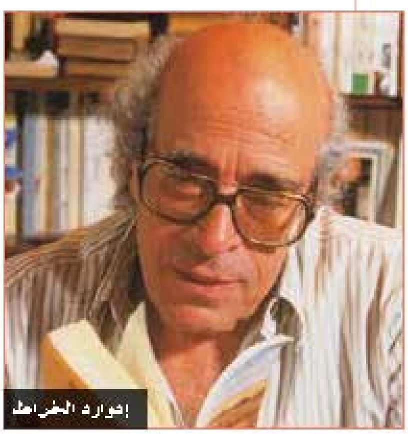
– الحقيقة أن صلتي بالشارقة وثيقة، وكان لي دائماً تواصل كبير مع مجلاتها الثقافية خصوصاً مجلة (الرافد)، كما مازلت سعيداً ومبهوراً بتجربة معرض الشارقة للكتاب، وأعتز بأنني دعيت إليه عدة مرات، وأثمن للمسؤولين عن الثقافة هناك اهتمامهم غير العادي بالكتاب، وأتمنى أن تحذو بقية دولنا العربية حذو دولة الإمارات في اهتمامها بالثقافة، بما في ذلك مصر، ففي الشارقة خصوصاً حركة ثقافية نشطة جداً، وإنفاق بسخاء على النهوض بالثقافة، وحاكم الشارقة بصفة خاصة رجل مثقف، ومبدع، وعروبي التوجه، وتأثيره وصل إلى مصر، وليس خفياً على أحد إسهاماته الكريمة في النهوض بالعديد من المؤسسات والمشروعات الثقافية في مصر، ولو أن رجال الأعمال الكبار عندنا قاموا بأداء هذا الدور الثقافي النبيل لحدثت نهضة ثقافية عربية كبرى.

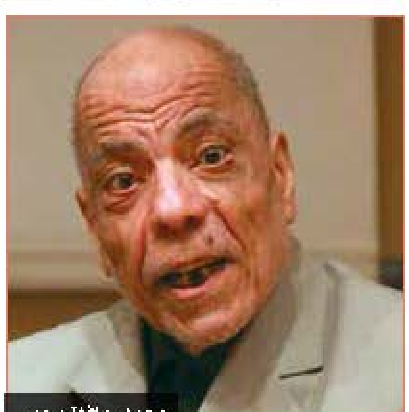
· ماذا تعلمت من خبرات حياتك الطويلة؟

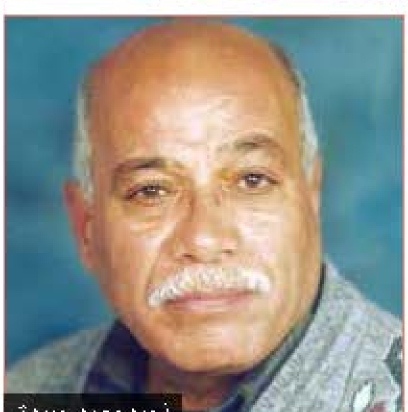
– تعلمت أنه إذا صادفتني تجربة مؤلمة أحاول أن أتخطاها، وأحولها إلى نقطة مضيئة في حياتي وحياة الآخرين، فأنا مثلاً، وبسبب ظروفي الصحية، أقبع في البيت في مكاني هذا، دون أن أغادره منذ أكثر من ست سنوات، فبسبب المرض الذي أصاب رجلي، لا أستطيع النزول للشارع إلا بصعوبة، وإذا نزلت مستنداً إلى عكازي، ومن يرافقني، لا تستطيع عيناي احتمال ضوء الشارع، لكنني لست متضايقاً من هذا، لأنني أعيش حياتي التي أحبها، والتي صنعتها بنفسي لنفسي، ما بين الكتب، والقراءة، والتأمل، والكتابة. بالطبع يراودني الحنين من حين لآخر للخروج ورؤية العالم الخارجي، واللقاء بالناس، لكنني أحيا على اجترار حياة زاخرة عشتها، كما أن بيتي لا يخلو من الأصدقاء بشكل دائم.

أعيش في مجتمع مختلف عن مجتمع التكافل والتلاحم بين الناس كما تعلمت في طفولتي


شريف عابدين


إدوارد الخراط


محمد حافظ رجب


أحمد محمد حميدة



عبده وازن

(الشعرية) تستعيد رحيله

لبنان يحتفي بذكرى الشاعر خليل حاوي

استعادت بلدة الشوير اللبنانية ابنها البار الشاعر الرائد خليل حاوي، في الذكرى المئة لولادته (١٩١٩)، واحتفلت بإقامة تمثال له في السوق القديمة. عاد صاحب (نهر الرماد) إلى بلدته التي عاش فيها شاباً، وفيها عمل مثل أجداده في نحت الصخر مطلع شبابه، وكتب قصائد الزجل بالمحكية، قبل أن تسرقه بيروت ثم جامعة كامبردج التي حصل منها على رتبة الدكتوراه. غير أن الاحتفال بذكراه سيتواصل في بيروت، مدينته التي أقام فيها ردحاً، شاعراً وأستاذاً في الجامعة الأمريكية والجامعة اللبنانية. وستصدر له قريباً أعمال غير منشورة، تضم قصائده الأخيرة التي كتبها قبيل رحيله عشية احتلال بيروت عام (١٩٨٢)، وقصائد زجلية مجهولة تعود الى فترة البدايات ونصوصاً نقدية وسواها، وسيقام متحف له بالتعاون مع عائلته، إضافة إلى إعادة نشر تراثه كله.

كُتب الكثير عن خليل حاوي من مقالات وأبحاث أكاديمية، وأُلقيت أضواء ساطعة على تجربته الشعرية الفريدة وعلى لغته وجمالياته وأبعاده الفكرية والقومية. شهد حاوي مجد الشعر بعينيه المفتوحتين، وعاش هذا المجد عن كثب إبان صعود المد القومي العربي، حينذاك كان شعره هو المعيار الذي تقاس به الشعرية العربية الحديثة، وكان شعره هو المرجع والمنطلق، لكن رحيله يظل السر الذي ما برح يشغل قراءه وطلابه الكثر والنقاد، ويتذكر اللبنانيون خليل حاوي، مودعاً بيروت بسقوط (البطل) القومي مضرجاً بدمه وأحلامه القتيلة، خائباً كل الخيبة، بعدما أوقعت خيوط (العنكبوت) في شركها (السندباد)، و(البحار) اللذين كانا من أبرز الرموز التي استوحاها حاوي في شعره.

كان خليل حاوي في الردح الأخير من حياته، وحيداً وشبه منعزل في منزله البيروتي، الخيبة شاملة والروح مضطربة، كان الورم المستشري في الرأس يزيده توتراً وانفعالاً، ولم تكن الأدوية تفعل فعلها حياله.. وكان ينقصه مشهد الاحتلال الآثم ليجعله على شفا الهاوية: إما أن يقفز إلى الأسفل مستشهداً، كما يقول في إحدى قصائده الأخيرة، وإما أن يكون شاهداً على العار، وكان لا بد له من أن يتخذ موقف الأبطال.

إلا أن رحيل خليل حاوي يجب ألا يفهم

(السندباد) و(البحار) كانا من أبرز الرموز التي استوحاها حاوي في تجربته الشعرية

فقط في كونه رداً بطولياً على هزيمة العرب في قلب بيروت، بل كان مواجهة للمأساة الكبيرة التي كانت تعتمل في داخله، وفيها تلتقي الهزائم المتعددة التي عاشها شخصياً وجماعياً وقومياً... كان المرض الذي يفتك بأعصاب الدماغ قد بلغ مبلغه، ولم يتمكن أطباء مستشفى الجامعة الأمريكية من استئصال الورم الداخلي، فوقع الشاعر في حال من الاضطراب الهائل، يعتكر مزاجه وتحل به سوداوية لا حد لها، وإزاء هذا المرض، كان حاوي يعيش طوال الأعوام الأخيرة أيضا (أزمة) داخلية، من جراء عدم القدرة على الكتابة والإحساس المر بعبثيتها ولا جدواها. كان يشعر بأن (الإفصاح) فاته، كما يقول في قصيدة صغيرة غير منشورة، وأنه أدرك (محاله)، ولم يبق أمامه إلا أن يستشهد (مفصحاً عن غصة الإفصاح / في قطع الوريد).

لم يخف شاعر (الرعد الجريح) عزمه على الرحيل، كانت فصول حياته الأخيرة أصلاً مسكونة بهاجس الموت، ولم تكن تنقص إلا الطلقة النارية ليكتمل الرحيل أو يتم، وهذا ما أسبغ على هذا الرحيل بعداً ميتافيزيقياً، فالشاعر كان يؤمن بأن رحيله لن يكون ضرباً من العبث أو الباطل، استبق الجميع ووصفه بـ(الاستشهاد)، لئلا يسمح للهزيمة أن تجعل منه (مشاهداً) وهو المجاهد المجبول بطينة الأبطال الأسطوريين، الشاعر التموزي الذي جعل من (أضلعه) جسراً تعبره الأجيال الجديدة.. (عربي عربي عربي) ظل يردد في ختام حياته.. رحل لئلا يشاهد حشرة (العنكبوت) توقع العالم في أسر خيوطها، لئلا يسمع (الدرويش) الشرقي ينعى على الوجود هباءه، لئلا يسمع مرة أخرى دوي سقوط (أليعازر) عام (١٩٦٨)، عندما أخفقت الوحدة بين مصر وسوريا.

لو لم يرحل خليل حاوي عشية الاحتلال، ماذا كان تراه سيفعل أمام المشهد المأساوي العربي الراهن، الذي رسخته الحروب الأهلية والمجازر والهجرات؟ ولو ظل خليل حاوي حياً حتى الآن، كيف كان ليواجه تاريخه الشخصي والعربي ومواقفه المثالية وأفكاره القومية الطوباوية؟

كان توقيت رحيل خليل حاوي الخاتمة الممكنة لمأساته الخاصة ومأساته العربية، وكان كذلك الحل الأمثل للمأزق الفعلي الذي تخبّط فيه طوال سنواته الأخيرة، ربما لم يكن الاحتلال إلا ذريعة وجد الشاعر فيه المناسبة الملائمة لرحيله. ترى ألم يعانِ الشاعر حالاً من التناقض العميق بين صورة الواقع كما يصبو إليه ويحلم به، وصورة الواقع كما رسخته الهزيمة بل الهزائم المتتالية؟ ألم يعش الشاعر حالاً من الخيبة المريرة بين الحلم وانكساره، وبين المثال وسقوطه؟

لم يستطع خليل حاوي إلا أن يكون مثالياً على غرار أساتذته، الذين قرأهم في بيروت وكامبردج، ودفعته مثاليته إلى الانقطاع عن الواقع المزري الذي كان يحيط به، وراح يتجاهل كل ما من حوله مستسلماً لأحلامه الكبيرة، طامحاً إلى التغيير الحقيقي من خلال الشعر. ومثاليته الراقية جعلته يؤمن بأن الشاعر قادر على أن يحرر العالم من فساده وشروره، وأن يرد إليه براءته الأولى وفطرته، وظل حاوي مصراً على مثاليته. ومن عرف الشاعر في أيامه الأخيرة يدرك السر الكامن وراء رغبته في الرحيل، وهو سر أضفى على حياة حاوي وشعره طابعاً ملحمياً، وجعل منه شخصية مأساوية وشبه أسطورية. فاذا به يختار أن يفتدي شعره ومثاليته أولاً، وشعبه ووطنه ثانياً كي لا أقول عروبته.

رحل خليل حاوي، الشاعر الذي كان مستعداً دوماً للرحيل، الشاعر الحالم، الشاعر الخائب من كثرة ما حلم، الشاعر اليائس من شدة ما كان مثالياً، ولم يكن رحيله خاتمة حياة أليمة مثخنة بالجراح، بل كان بداية لحياة هي أشبه بالملحمة الخيالية وفيها تندمج الحقيقة بالوهم، وكذلك كان القصيدة الجميلة والقاسية التي كتبها بدمه.

كان شعره هو المعيار الذي تقاس به الشعرية العربية الحديثة

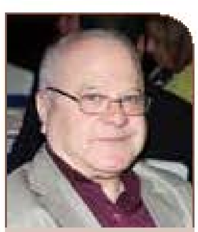
فصول حياته الأخيرة كانت مسكونة بهاجس الموت

لم يستطع إلا أن يكون مثالياً يؤمن بأن الشاعر يقدر على أن يحرر العالم من شروره

(اللهو في العتمة وتفكيك البياض)

توني موريسون ناقدة




نبيل سليمان

تركزت أصداء رحيل توني موريسون (١٩٣١-٢٠١٩) في رواياتها، وندر أن توفّر صدى لما كتبته أو حاضرت به من النقد كأكاديمية، وهو ما لم يظهر منه في العربية، في حدود ما أعلم إلا كتاب صغير واحد، صدرت ترجمته الأولى للسوري أسامة أسبر عام ١٩٩٩ عن دار الطليعة الجديدة في سوريا، تحت عنوان (اللعب في الظلام)، ثم صدرت لهذا الكتاب عن دار الحوار السورية عام (٢٠٠٦) ترجمة ثانية تحت عنوان، (اللهو في العتمة، البياض والمخيلة الأدبية) للمغربي توفيق سخان. وفي عام (٢٠٠٩) صدرت ترجمة ثالثة للكتاب نفسه في فاس عن منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، وقام بالترجمة المغربي أيضاً محمد مشبال. وقد أعيد نشر هذه الترجمة عام (٢٠١٨). ومن طرائف الإعلام الثقافي العربي ما كُتب في زحام الكتابة عن رحيل توني موريسون، من أن هذه الترجمة هي آخر ما ترجم للكاتبة الأمريكية، مع أن الكتاب ترجم قبل عشرين سنة!

> تابعت ممارساتها النقدية كروائية فتناولت آلان بو وهرمان ميلفل وفولكنر وهمنغواي وهنري جيمس

في تقديمه لترجمته، يرى محمد مشبال بحق أن ليس لموريسون، أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة برينستون منهج نقدي محدد، فنقدها هو من قبيل الإبداع النقدي، والتفكير النقدي. ولنسرع إلى القول، إن النقد بحسبان موريسون ذو وظيفة ثقافية وأيديولوجية، بقدر ما هو ذو وظيفة جمالية. ونقد موريسون، ينتمي إلى النقد ما بعد الكولونيالي، وليس بعيداً عن النقد الثقافي. والأسئلة المركزية في نقد موريسون، هي الأسئلة عينها في رواياتها: أسئلة السواد والبياض، ومنها مما شغل كتابها (اللهو في العتمة: البياض والمخيلة الأدبية) السؤال عن كيفية تشكل البياض الأدبي، والسواد الأدبي، وعن كيفية عمل المسلمات السائدة التي تخترق اللغة العرقية، وليس العنصرية، في المشروع الأدبي الطامح إلى أن يكون إنسانياً، بل ويدعي أحياناً أنه إنساني. كذلك هو السؤال عن اللا وعي العرقي أو الوعي بالعرق: متى يكون مصدر ثراء لغوي، ومتى يكون عنصر جدب وإفقار؟ ثم السؤال عما يطال مخيلة كاتب أسود، يجد نفسه دوماً مسؤولاً بدرجة أو أخرى عن تمثيل عرقه، أمام جنس من القراء يدركون ذواتهم ككونيين وأحرار من إسار العرق.

في تقديمها لكتابها المعني، ترى موريسون أن (الخيال) الذي يدعو إلى قراءات جديدة، ويناديتا إلى قراءات مستقبلية، يحيل إلى عالم مشترك، وإلى سعي القراء والكتاب معاً إلى لغة واحدة هي لغة عوالم خيالية مشتركة. وترى (موريسون) أيضاً أن التخييل ليس مجرد رؤية أو وجهة نظر، وليس إسقاط الذات في الآخر، بل هو صيرورة ضرورية لتحقيق مقاصد العمل.

أرادت الروائية التي فازت بجائزة نوبل عام (١٩٩٣) أن ترسم خارطة جغرافية نقدية، من أجل أن تفتح ما يمكن فتحه من فضاء للمغامرة الفكرية، ومن أجل مشروعها النقدي الذي أرادته مثيراً وبنّاء ومستفزاً، أعملت فكرها في مدى حريتها كامرأة كاتبة، أمريكية وإفريقية، تحيا في عالم يحكمه منطق وتمييزات الجنس أو الجنوسة (الجندر)، وهو عالم يخضع لإكراهات العرق. وفي تفصيلات شتى، يبدو أن ما كان يثير موريسون مثلاً، هو أساليب الكتّاب في نسج عوالمهم الروائية، كما كان يشغلها بخاصة أن تتأمل حركة الشخصيات والسرد، والتعبير الإفريقاني في فضاء النص، وكيف تغدو هذه الحركة، عامدة، آليات إغناء للنص.

ويمثل كتاب (اللهو في العتمة: البياض والمخيلة الأدبية) حصيلة لشواغل محاضرات موريسون في جامعة هارفارد، مما شكل أساس الدرس الذي تقدمه عن الأدب الأمريكي في محيط أكاديمي منفتح. ويمكن بلورة هذا الأساس على هذا النحو:

السواد هو الطريقة التي تميز عبرها الأدب الأمريكي نفسه ككيان متجانس، وهو الطريقة التي تدين بوجودها إلى الوجود الأسود المزلزل الذي لا يهدأ.

لا تستعمل موريسون مصطلح (الإفريقانية) للتعبير عن الكم المتزايد من المعرفة حول إفريقيا، بل للإشارة إلى السواد الدلالي والضمني الذي صارت الشعوب الإفريقية ترمز إليه.

المادة النقدية حول الإفريقانية ضئيلة، لأن الصمت والتهرب في قضايا العرق ظلا يسودان الخطاب الأدبي، فولدت لغة بديلة، حيث الموضوعات مشفّرة.

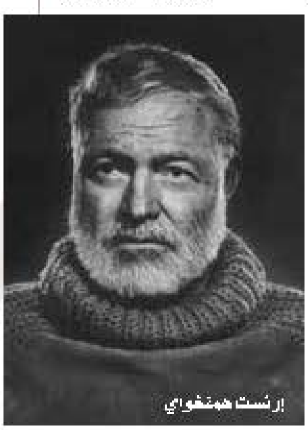
في مجتمع مؤطر عرقياً، لا منجاة من لغة ملونة عرقياً، وما يقوم به الكتّاب من أجل تحرير الخيال من إكراهات اللغة الملونة، هو عمل معقد ومفيد وحاسم.

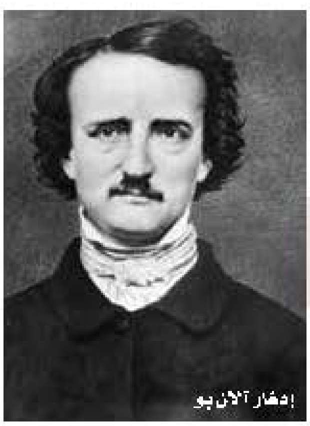
ويتدفق الخطاب النقدي لموريسون بحرارة، وهي تحكم بأن من النقاد الكبار الأمريكيين من يستعذبون جهلهم بالنصوص الأمريكية الإفريقية. وبالتوازي مع هذه اللا مبالاة المعرفية المقصودة، ثمة تجاهل هستيري يمتد قروناً للخطاب النسائي، والقراءات الجنسانية السافرة تشهد انهياراً واضحاً.

في النقد التطبيقي من كتاب (اللهو في العتمة) تحليل ضاف ومعمق لرواية (ويلا كلاثر – سافيرا والصبية الأمَة)، وهي الرواية

لم يكن لـ(موريسون) أستاذة الأدب الإنجليزي منهج نقدي محدد برغم أن رواياتها نالت (نوبل)

كانت ترى أن النقد ذو وظيفة ثقافية وأيديولوجية بقدر ما هو ذو وظيفة جمالية


إرنست همنغواي


إدغار آلان بو


فولكنر


هيرمان ميلفل


توني موريسون

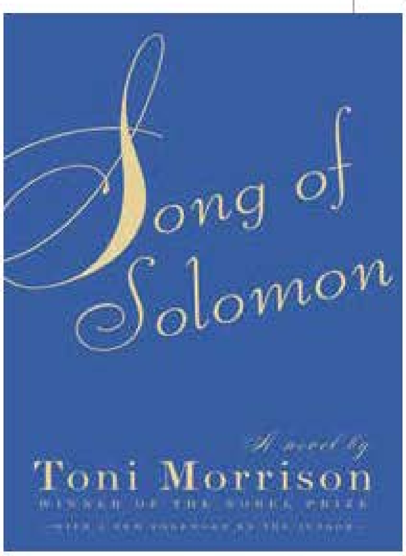
التي عمد الإجماع النقدي إلى استئصالها بعنف من متن الأدب الأمريكي. وتحت العنوان الذي ابتدعه توفيق سخان، في ترجمته المميزة للكتاب المعني، وهو (رقصة الظل) – من الرومانسية – تتابع موريسون تحليلاتها كروايات شتى كإدغار آلان بو وهرمان ميلفل وفولكنر وهنري جيمس، وبخاصة لهمنغواي. ومما تؤشر (الناقدة) إليه أن الروايات المؤسسة لهؤلاء فضاء تمارس فيه المخيلة البيضاء ألاعيبها، فيتوارى في الخفاء الحضور الأسود المجلجل.

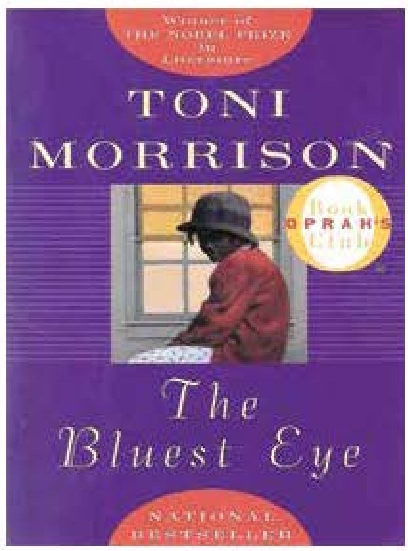
في أمريكا كما ترى موريسون، الأمريكي هو الشخص الأبيض، والإفريقاني يناضل من أجل أن يكون أمريكياً، من هنا تلح الحاجة إلى دراسات للطرائق التقنية، التي يُستعمل من خلالها إفريقاني في وصف وتدعيم ابتكار البياض وتلميحاته: وحده البياض يبرز صامتاً، دون معنى، خارج القياس، بلا وعي، مجمداً، متوارياً، مهاباً، تافهاً، عنيداً، أو كما يزعم كتّابنا. وأدب الولايات المتحدة، كتاريخها، يمثل تعليقاً على التحولات، التي طالت مفاهيم الاختلاف العرقي، بيولوجياً، أو أيديولوجياً، أو ميتافيزيقياً.

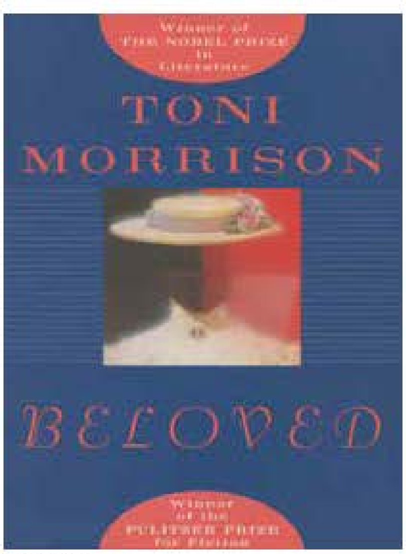
تتألق توني موريسون كناقدة في تحليلها لروايتي همنغواي (حديقة عدن)، و(الميسورون والمحرومون). وإذ تشدد على ألا تحمل كاتباً ما المسؤولية عما تقوم به كائناته الخيالية، فهي تسجل تفوق (إدغار آلان بو) على (همنغواي) في تمثيل الحضور الإفريقاني وفي تصوير عدن (المفرقنة) والمتخيلة. وفي الختام تنفي موريسون عن مشروعها النقدي أن يكون بحثاً عن الأدب العرقي أو غير العرقي، فالمشروع يرمي إلى الانتقال بالنظرية النقدية، من الموضوع العرقي إلى من يقومون بالوصف والتخييل، وعندما يكون النقد متردداً أو خائفاً من ملاحظة السواد المدمر الذي يقع تحت ناظريه، فإننا كما تقول موريسون: نحس بالفقد والضياع، كتاباً وقراء.

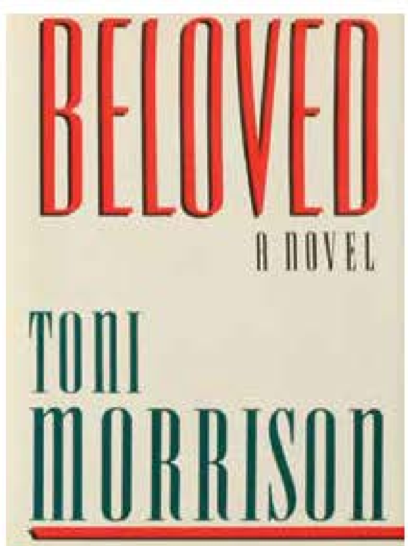
في كتابه (علم الجمال الأسود) يذهب بول س. تايلور إلى أنه ما كان للثقافة الأمريكية أن تكون لولا السود، وبخاصة الموسيقا السوداء، وفي عام (١٩٨٨) نشر الروائي تري إليس بياناً يعلن بزوغ: (الجمالي الأسود الجديد)، مما كانت توني موريسون كمبدعة في الرواية والنقد والحياة، علامة كبرى له، وكواحدة من حملة أفكار ما بعد العرقانية، مقابل المصابين برهاب الزنوج، ومقابل السرديات والسياسات والسلوكيات العنصرية المتنامية في أمريكا أو أوروبا.

كتابها (اللهو في العتمة: البياض والمخيلة الأدبية) حصيلة محاضراتها في جامعة هارفارد









من أعمالها

تلك المواويل..



أحمد الرفاعي

لم يعد ينفع ذلك التلطّي خلف أصابع سراب الأوهام، ومقدسات الهويات القاتلة التي أدخلت هذا التاريخ في طواحين الدم والرعب والتشظّي، وكل ما يمكن أن يقال عن كينونة وجودية منتهكة.. منتهكة حتى النخاع!

لم يعد ينفع ذلك العزف على وتر المواويل الحزينة، واجترار ما قاله (فلنتان عن علنتان)، والنبش في دفاتر المحاضرات القديمة، وفي مفردات القواميس العتيقة، وإن تلو التأنيث الساكنة، تكفي وحدها أن توجّه الضربة القاصمة لصرح المنظومة البطريركية الذكورية، التي ما فتئت تنيخ بكلكلها على صدر هذا العالم الذي أوصله ثاني أوكسيد الكربون الى شفير الغرغرة والغثيان، مثلما أوصله ثالث أوكسيد المكبوت إلى شفير الهستيريا ولعنة البهتان!

لم يعد ينفع ذلك الرقص على حبال (الأسود أو الأبيض)، واستبدال شعبان برمضان، ولعبة تبادل الأدوار بين الضحية والجلاد، واستمرار مسلسل (الأموال المبقورة)، وفي مثل هذا الإيقاع الجنائزي الحزين يكفي أن نتذكر تلك الغصّة التي أطلقها لويس أراغون: لا شيء يبدو كذاته.

لم يعد ينفع ذلك الندب على أطلال تلك الندبة في قلب تلك الذاكرة، يوم رحيل أمي، وأنا على بُعد قارة في حسابات الجغرافيا، وعلى بُعد أربعة عقود في حسابات الزمن، وعلى بُعد دمعة مازالت تنرفني حتى هذه اللحظة، وعلى بُعد جرح غائر مازال يمتدّ، منذ خبز تنورها المغمّس بحليب ممزوج بتلك البسمة، وحتى عودة ذلك الغريب على عكازة المشيب، وفي وجهه دهشة فاغرة، مما أصاب قومي من الأقربين أو الأبعدين، حتى صار يهذي كمجنون، ويرتدي ملامح حسرة! آه من تلك الغياهب..

آه من تلك الذاكرة:

أي أيم ذلك الذي يحتضن تلك الشجرة البرية المتوحشة، وأي نسغ ذلك الذي يمدّ تلك البراعم بالوبر الذي يلوي جذعه، كلما نظرت إليه أو اشتهته نحلة أو فراشة؟!

طفولة ملتحية ومراهقة مصابة بنقر الدفوف، وحكايات السعالي والحنافيش، وكائنات هلامية أو نورانية أو شبحية ترفل بكل الأسماء والرموز المدجّجة بذلك أو بهذا الرعب والتطيُّر؟!

هكذا تكوّنت أسنان الحليب، وتساقطت واحداً إثر واحد، في وهدة الشمس، أو على سطح قمر الهزيع الأخير من الليل. عندما كنت أقف على رؤوس أصابعي فوق أساطيح بيتنا الواسع، رافعاً رأسي إلى السماء، ماداً راحتيّ أذرف الدمع مدراراً، وأطلب من الله المغفرة وحسن الختام!

منذ سن السابعة يمكنني أن أبدأ، كان والدي الحاج يتأبطني مرتين كل أسبوع إلى تكيّة المدينة، حيث تعرفت إلى الوجد الصوفي، من خلال حلقات الذكر التي تأخذ بتلابيب الروح، على إيقاع ضرب تلك الدفوف التي تبتهل بأصابع فقدت أصحابها على حين شطحة.. وقتذاك كنت أرى الأجساد وهي تميد، وكنت أرى كيف يتيبّس من شدة الوجد بعض الورعين، وقتذاك كنت في سن السابعة، وعليكم أن تتصوروا، كيف يصير حالي..؟!

وا.. مدد.. مدد.. يا سيدي أحمد الرفاعي..!

لم يعد ينفع طرق أبواب الأماني، والهجوع في أي مخدع!

المنغّصات توابل هذا الزمن الجميل. اغرب عن وجهي أيها الذباب الأزرق!

على حافة بركان يافع أتهجّد!

تلك الزفرة.. سوف أقذفها في وجه هذا العالم، وأمضي عرياً إلى كنف البراري!

فوراً سوف أكتب النشيد الوطني للجنون، وأقرأ الفاتحة على أخلاق آكلي السحت وحقوق الأيتام، سوف أمزق البراقع التي تجلو على العقول، سوف أغادر هذا المأتم، وأطلق اللعنة على العويل!

لم تعد تنفع مضغة التبغ ولا أي شيء له علاقة بالتوهم، وتأجيل الأسى إلى ساعات قادمة، كي تفعل فعلها الساحر في تبديد ما تمضغه الذاكرة من مضغة الاجترار الشيطاني، من ذلك الكفّ الصّارع الذي تلقّيته على خدّي الأيمن وأنا في سن الثامنة من عمري، في السوق المقبّي، ولم أعد أتذكر لماذا، ولكن، عندما صحوت من ذلك الارتجاج، لم أنطق سوى بعبارة ذاهلة، قالها وجهي وعيوني.. لكنني مازلتُ أتذكر ذلك الجواب من أحدهم، عندما قال لي: تكبر وتنسى، والغريب في الأمر أنني أقف الآن، على أعتاب السبعين، من سنوات شبابي الدائم، ولم أنسَ تلك العبارة!

تلك المضغة التي تجترّها الذاكرة، تمارس فجورها كل مرة بنكهة أخرى، وبحكايات لها علاقة بذلك النسغ الذي كوّن شخصيتي بما هي عليه، من حالات عابرة وكتابة قصائد الرثاء والهجاء والغزل الأعرج على رمال متحركة من التخلف الرعاعي والقادرة على ابتلاع البعران، ولكنها حتى هذه اللحظة، لم تقدر على ابتلاعي، وكأنني من سلالات الجان أو العفاريت أو الأشباح التي تقدّم الدليل دائماً على أن هناك شيئاً آخر خارج المألوف، وخارج الحسابات الرياضية، وخارج المنظومة السببية التي يقوم الفكر عليها ويقعد...

لم تعد تنفع تلك الوتيرة من تجارب (الصح والخطأ)، و(الفشل والنجاح)، وكل ما له علاقة بالشأن البراغماتي العملي الذي له علاقة بـ(ديكتاتورية الاستهلاك) الحاكمة الحقيقية لهذا العالم.. لا.. لا.. بعد زحمة كل هذا العمر في دوامة العبث، تلك التي تمتهن الكينونة الآدمية بآلية (بروتسيس) تضغط عليها كل لحظة، باتجاه اختزالها الدائم، إلى مجرد شريحة تنوضع فيها كامل بيانات الشخصية (المواطنية) التي تمنع في نهاية المطاف لفظة (كلا) من التداول!

لم يعد ينفع.. لم يعد ينفع.. لم يعد ينفع.. ذلك التعويل على الذي يأتي ولا يأتي.. هذا أنا كالجنون.. كجبال قلسيون: كلما تنحني الهامات.. أتفقّد ظهري!

لم تعد تنفع تلك الوتيرة من تجارب (الصح والخطأ) و(الفشل والنجاح)

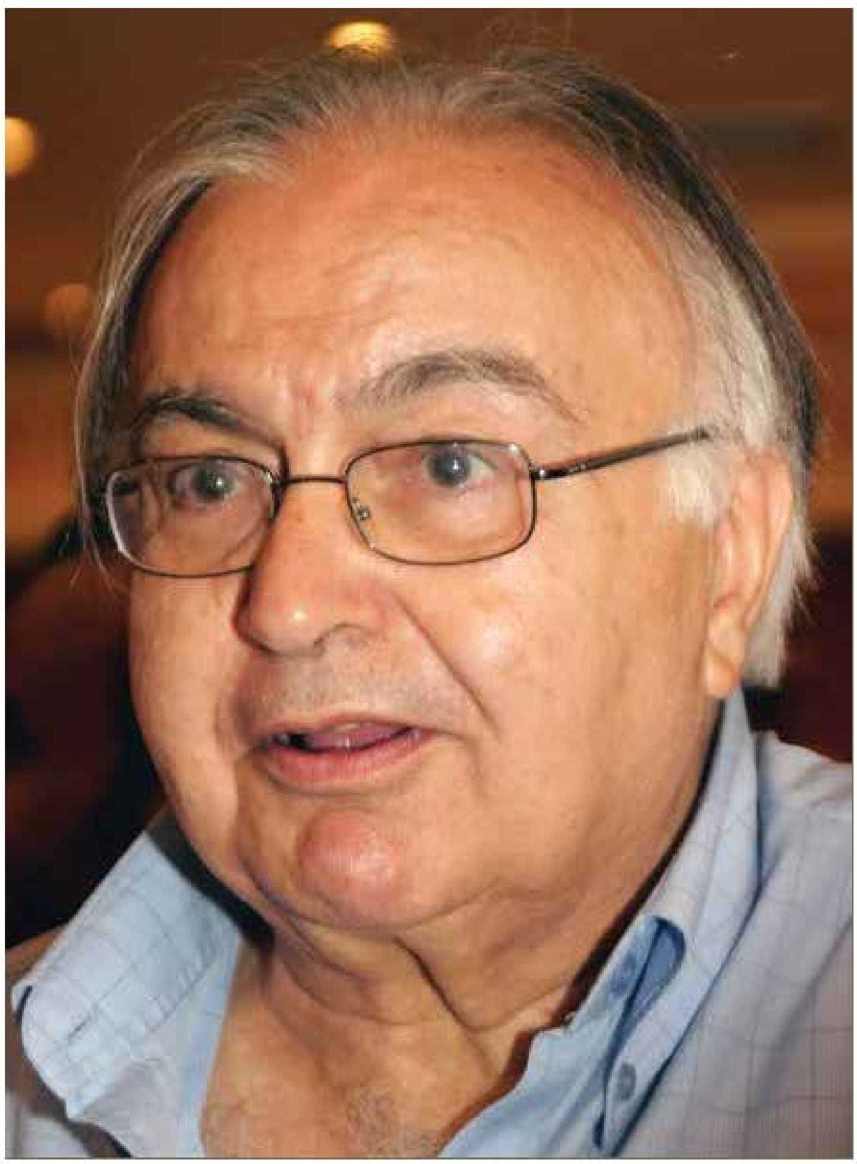
ذاكرة المكان كشفاً ورؤية وحلماً

وليد إخلاصي.. انحاز للحياة



د. بهيجة إدلبي

في الكتابة نبتكر أحلامنا، مرايانا، ظلالنا، نبتكر وجودنا في كهوف اللغة لنكتشف لغتنا في كهوف النفس الغامضة، نتنفس في عتق المكان كما يتنفس فينا، نسافر في الزمن عبر آلة الذاكرة، نستدل على الغائب والمجهول فينا وفي العالم، نشبه واقعنا، ولكنه لا يشبهنا، فلا واقع في السرد إلا بقدر احتكاك اللحظة بالذاكرة، لأن الذاكرة تعيد إنتاج الواقع عبر زمنها الخاص وعبر إيقاعيتها، التي تستجيب لها الكائنات والأشياء؛ فهي بطن مبدعنا (خميرة الأدب).



وإذا كان الواقع هو المرجعية الخام للأديب، فإن صاحب (زهرة الصندل)، و(باب الجمر)، يختبر الواقع في رواياته عبر مختبرين: مختبر العين ومختبر الذاكرة، فما تلتقطه العين تستدرجه الذاكرة إلى عين المعنى، ليصبح اكتشافاً، ورؤية، وحلماً. وحين يصرح صاحب الفتوحات والحروف التائهة والسيرة الحلبية، بأنه أكثر الواقعيين طوباوية، وأكثر الطوباويين واقعية، تستدرجنا مقولته: (البشر يمتلكون المخيلة بأشكال متباينة، إلا أن الكاتب فلديه المخيلة الفنية، وهي التي تعيد تشكيل واقعية تخصه، دون غيره من الكتاب الآخرين)، هكذا يصبح لكل كاتب واقعه المرجعي ورؤيته لهذا الواقع، فكما يرى أن (الواقع الفني هو أكثر الحقائق بعداً عن الواقع الملموس والمعيش. فالأول يقدم نموذجاً عما يجب أن يكون عليه الثاني.. وهذا التخيل ليس وهماً أو حلماً في الفراغ، بل هو امتداد للواقع نفسه).

وعلى خلفية هذه الرؤية للعلاقة الجدلية بين الواقع كمرجع مدرك، وبين الواقع كرؤية فنية، يستطيع الدرس النقدي أن يستقرئ المنجز الإبداعي للأديب وليد إخلاصي، بفضاءاته المختلفة، قصة ورواية ومسرحاً، بل يمكن أن يستكشف خصوصية المكان الذي عاينته العين وابتكرته الذاكرة، فكما يقول باشلار (المكان يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل، ينشط الخيال وينقي الأرض ويحرثها).

وحين تستدرجنا إبداعات مبدعنا إلى تلك الخصوصية لإيقاعية المكان في ذاته، وفي إبداعه، تأخذ حلب الحيز الأكبر في الغواية، فمنذ (شتاء البحر اليابس)، و(أحضان السيدة الجميلة)، و(الرماد)، و(الحنظل الأليف)، و(حكايات الهدهد)، و(دار المتعة)، و(ملحمة القتل الصغرى)، و(سمعت صوتاً هاتفاً)، وصولاً إلى (رحلة السفرجل)، كانت حلب حاضرة بدفئها، بحلمها، بعتقها، بحاراتها، ببيوتها، بمشربياتها، بأزقتها الدافئة، بأسواقها، بشوارعها، بساحاتها، بجوامعها، بمآذنها، بتاريخها، بقلعتها، بألمها، بوجعها، بفرحها، بغنائها، بطربها، بزواياها، بصوفيتها، بعشاقها، بحيرتها، بأسئلتها، وكأنها الإيقاع الذي يصاحب كل إبداعاته، قصة ورواية ومسرحاً وسيرة،

وحتى مقالة، فهي العشق الأبدي الذي ابتكر وجوده فيها، لتبتكره بكل ما أوتيت من الحب، لأن حلب لم تعد ذلك المكان الجغرافي، وإنما هي حلب الحلم الذي ابتكره وليد إخلاصي، لتصبح حلبَه هو، بعين بصيرته هو، برؤيته، تتوحد معها كما توحد (النسيمي) بحروفه ومعانيها، وكما توحد (السهروردي) برؤاه، وبإشراقاته، حتى الشخصيات التي كان يكتب عنها، هي من مختبره الذاتي! أي أنها تشبه ظلالها في الواقع كمرجعية أولى، لكن مرجعيتها الحقيقية هي بذاكرة المبدع، الذي يشكلها بما تنسجم ورؤيته وبما تنسجم مع حلب الحلم، حلب الوجود، حلب الكينونة، حلب الكون، الذي ينبثق من كل خلية من خلايا لغته، وكأن اللغة خرجت من فضائها لتدخل في ذاته، لتصبح اللغة هي المختبر الأكبر لأسراره، وهو يبتكر مدينته، وشخصياته، في فعل الكتابة.

فغرامه بحلب أوسع من المكان، وأوسع من الزمان، لأنه غرام لا يدرك إلا إذا أدرك الكائن تلك الغيبة بين الكائن والمكان، ذلك الوجد الذي يغيب اللغة ويصاعد بالكائن إلى حافة المعنى، ليدرك هذا التعالق بين كينونتين! كينونة الذات وكينونة المكان، هكذا يصرّح دائماً في حواراته أنه مغرم بحلب التي صنعها، لأنه في كل عمل يكتبه يكتشف جانباً من جوانب هذه المدينة، كما يكتشف جانباً من جوانب ذاته، يستدرج التاريخ والأساطير والخرافات، يستدرج الحكايات من ذاكرة الجدات، ومن ذاكرة المكان، ومن ذاكرة الحلم، لينهض وقد امتلأ بهذا الحب سرداً، وامتلأ بالسرد حباً لا نهائيّ المعنى. فلا غرابة أن يقول (إن واحدة من مشاكله هي أن معظم ما كتبه كان قد رآه أو شيئاً منه في الحلم وكثرة الأحلام كما يرى دليل على نشاط وتيقظ في العمق).

حين تصغي إليه تسمع إيقاعاً عتيقاً ينبعث من الكلمات، وكأنه ينفث في الكلمة روحاً غامضة تحرك الأشياء، وحين تقرأ له تغيب في ذلك السرد الذي يتنفس فيه المكان كما يتنفس الكائن، حيث تغيب الحدود بين الأشياء والكائنات، وكأن ثمة موسيقا داخلية يبدعها هذا المبدع بالكلمات، فتتحول الأبجدية لديه إلى مرايا، تستدل على المعاني بسر وسحر قصتها العتيقة. فهناك لغة لها إيقاع متناغم واحد يشبه ذاته، ويشبه كينونته التي انبثقت منها تلك الحكايات، إنها لغة وليد إخلاصي.



مدينة حلب

وعندما يكتب يدخل في غمار الأشياء، يلمس شغافها، كما يلمس شغاف القارئ، لأنه يسعى إلى الكشف عن وجع المكان كما هو وجع الإنسان، يخاف على كل شيء، على الذاكرة من الضياع، على الحلم من التلاشي، يتحدى للحياة في وجه الموت، لأنه ينطلق من يقين أن (الفن هو أمثل لأشكال العزاء للجنس البشري، ووسيلة بحث عن المعرفة أو الحقيقة أو المجهول). فالكتابة لديه ليست خياراً ذاتياً، بقدر ما هي حركة إيقاعية داخل الذات كما هي داخل اللغة، حالة من البحث عن أسئلة الكائن وقلقه، وأحلامه، ومن هنا فالكتابة هي التي تختاره، وتستدرج ذاكرته، وتدخله في غوايتها، ليتماهى معها، أياً كان جنسها، لأنها تمسه بمس سحري، ففي الحكاية والقصة والرواية، كما يقول يلازمه إحساس الحكواتي، وفي المسرح تدخله الغواية في حالة من التماهي (مع المكان المتخيل بتفاصيل الديكور أو بقع الضوء أو مقطوعات الموسيقا)، ولعل هذا التماهي في فعل الكتابة يعفيه من البحث عن أبطاله وشخصياته، بل هم يبحثون عنه، ليشترك معهم في البحث والتنقيب عن شيء ما.

وليد إخلاصي، أيقونة حلب، وذاكرتها التي تقاوم حمض الزمن على حد تعبيره، حتى أصبح من المستحيل الفصل بينه وبينها، بل من المستحيل، أن تعرف حلب إذا لم يكن ثمة دليل من إبداع هذا المبدع، كي تتعرف إلى المدينة الحلم، المدينة الكينونة، المدينة الكون، المدينة التي لا تعرف معنى الموسيقا إلا إذا أصغيت إلى موسيقاها وهي تصاعد من أنفاس أسرارها، المدينة التي في رقصها السماح، وفي غنائها الطرب، وفي صوفيتها الإشراق، وفي كينونتها الوجود، وفي وجودها الخلود.

كانت مدينة حلب المكان والحلم والفضاء والكون حاضرة برؤاه وبإشراقاته وإبداعه



باشلار



من مؤلفاته



مصطفى عبدالله

علي الراعي والرواية في الوطن العربي

عن المجلس الأعلى للثقافة صدرت طبعة جديدة من (الأعمال الكاملة للدكتور علي الراعي)، ويخص موضوعنا اليوم المجلد الخاص بالرواية الذي يحمل عنوان (الرواية في الوطن العربي) وقوامه نحو ثمانمئة صفحة، والدكتور علي الراعي من الأصوات الرصينة الهادئة في حياتنا الثقافية، وله تأثير كبير في جمهور المستمعين، منذ كان أحد الأصوات الإذاعية المرموقة في الخمسينيات من القرن الفائت، وهو صاحب دور في النهضة المسرحية التي ظهرت في مصر مع أواخر الخمسينيات، سواء برئاسته للمؤسسة العامة لفنون المسرح والموسيقا، أو بممارساته النقدية والتعريفية بمستجدات المسرح في العالم، فضلاً عن كونه أحد كتّاب المقال النقدي الأدبي، فهو صاحب مشروع كبير وطموح في شتى مجالات الإبداع الأدبي والثقافي.

وإذا تناولنا مشروعه التعريفي بالرواية في وطننا العربي التي هي فن حديث في أدبنا العربي مثلما هو فن حديث نسبياً في الأدب العالمي، وحينما نقول (الأدب العربي) فإننا نقصد الكل ولكننا في الواقع نتحدث عن الجزء، وعلى الرغم من أن دارسي الأدب يقولون إن (زينب) و(الأجنحة المتكسرة) هما بدايات الفن الروائي، فإن نظرة أوسع ربما تضيء لنا مرحلة أسبق من تلك المرحلة، في القرن التاسع عشر حينما ظهر لعلي مبارك كتاب اسمه (علم الدين) سنة (١٨٨١) يمكن أن يكون البداية للفن القصصي في الأدب العربي، كما أن هناك محاولات أخرى لا ترقى إلى الرواية الخالصة، ولكنها تسير في طريق التعبير القصصي.

وعلى أية حال، كانت البداية للرواية العربية في مصر والشام، إلى أن أتاحت فرص التطور لبقية بلدان وطننا العربي، أن يكون التعبير الفني لديهم ليس مقتصراً على الشعر وحده، فبدأت تظهر أنواع من الكتابة في القصة القصيرة، وفي القصة الطويلة، والرواية، وأذكر أنه لم يكن لهذه الأعمال وجود حتى العقد الثامن من القرن العشرين، حين بدأت تظهر في المشرق وفي المغرب العربيين ما نطلق عليه إرهاصات الكتابة الروائية.

صحيح أن هناك كتاباً من بلدان المغرب العربي عاشوا في فرنسا وكتبوا باللغة الفرنسية مثل (كاتب ياسين)، و(محمد ديب)، و(آسيا جبار) في الجزائر، ولكن الحيز اللغوي يقف بين هذه الأعمال وأن تكون جزءاً من الأدب العربي.

اهتم علي الراعي بالتنقيب والبحث في الرواية العربية المكتوبة بالعربية، واجتهد ليحصل على هذه الأعمال التي لم يكن من اليسير عليه أن يجدها في مكان واحد، وإنما كان يحتاج الأمر إلى علاقات شخصية بأحد المسافرين أو القادمين من مكان ما من أرض العرب، فيشير إليه أن يبعث له إحدى الروايات الرائجة في هذا البلد أو ذاك، وهو ما دعاه لأن يتوجه بالشكر إلى عدد كبير من أصدقائه الذين ساعدوه على تحقيق رغبته، وذكر منهم بالتقدير والشكر عبده جُبير، وفاروق عبدالقادر، وبهجت عثمان، وكذلك مراسلاته مع عبدالرحمن مجيد الربيعي في العراق، ومبارك ربيع في المغرب، ونبيل سليمان وسعدالله ونوس في سوريا،

> يعتبر الراعي من رواد النهضة المسرحية والنقدية في الوطن العربي

> هو صاحب مشروع كبير وطموح في شتى مجالات الإبداع الأدبي والثقافي

وأمين العيوطي في بعثته الأوروبية، وقد حدد لكل واحد منهم المد الذي أمده به مما اعتبره كنزاً معرفياً عظيماً.

يتحدث علي الراعي عن الإنسان العربي وأزماته، التي دعت الكتّاب إلى أن يهتموا بتحليل هذه المشكلات والقضايا في أجناس أدبية جديدة على الأدب العربي، ومنها القصة والرواية، وهو لا ينسى فضل الرواد الأوائل الذين كان لهم الدور الرئيسي في أن يكون للرواية العربية وجود مؤثر في الحياة الثقافية، فلم يجد أفضل من نجيب محفوظ ليهدي إليه كتابه، الذي ضم الرواية العربية في جميع البلاد العربية. فيقول في الإهداء: إلى نجيب محفوظ الذي فتح الأبواب أمام الرواية العربية. له الحب والتقدير لقاء ما أمتعنا وأغنى حياتنا.

وبهذا الإهداء يكون الراعي قد وضع وظيفة اكتسبها المثقف العربي من ظهور الرواية العربية، وهي أنها أعطت المتعة وأغنت الحياة بالمعرفة التي نحتاج إليها عن ذواتنا، وعن ذوات الآخرين. يتحدث الكاتب هنا عن الإنسان العربي الذي هو موضوع الرواية، فيقول: إن هذا الإنسان متسع الهموم مقهور مضيق عليه في الرزق والرأي والمسكن، نقهره جميعاً، وتسكن روحه وتعشش فيها أشباح أناس وأصداء أقوال، عاشت وصدرت في الماضي السحيق، ولاتزال تجد طريقها إلى عصرنا، وكان حقها أن تبيد من زمان طويل.

فهذه الجملة تعبر عن الموقف المتقدم للراعي، الذي يقف إلى جانب الإنسان العربي، أينما كان في محنته لكي يرفع عنه أزماته الموروثة والمعيشة: الموروثة أي تلك التي يحملها على ظهره تحت اسم (العادات والتقاليد والأعراف الماضية)، والمعيشة التي هي استمرار تَحَمُل هذه الموروثات، من دون أمل في تخلص أبناء الأجيال الجديدة منها. وهو لا يستثني أحداً في محنته.. المرأة والرجل.. الشاب والشابة أي أن الإنسان بحاجة إلى من يساعده ويحمل عنه تلك الأنواء التي تُرهقه.

ومن أهم الأعمال التي يتناولها الناقد الكبير الدكتور علي الراعي في هذه الموسوعة: (يوم قُتل الزعيم) لنجيب محفوظ، و(نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(السائرون نياماً) لسعد مكاوي، و(العنقاء وتاريخ حسن مفتاح) للويس عوض، و(فساد الأمكنة) لصبري موسى، و(قالت ضحى) لبهاء طاهر، و(زهر الليمون) لعلاء الديب، و(الشيخوخة)، و(الباب المفتوح) للطيفة الزيات، و(النزول إلى البحر) لجميل عطية إبراهيم، و(الطوق والإسورة) ليحيى الطاهر عبدالله، و(مالك الحزين) لإبراهيم أصلان، ورباعية (الوتد) لخيري شلبي، و(حكاية تو) لفتحي غانم، و(حجر دافئ) لرضوى عاشور، و(ترابها زعفران) لإدوارد الخراط، و(عذراء الغروب)، و(دوائر عدم الإمكان) لمجيد طوبيا، و(نوبة رجوع) لمحمود الورداني، و(الصياد واليمام) لإبراهيم عبدالمجيد، و(أصوات) لسليمان فياض، و(ليلى والمجهول) لإقبال بركة، و(من التاريخ السري لنعمان عبدالحافظ) لمحمد مستجاب، و(بلد المحبوب) ليوسف القعيد، و(الناب الأزرق) لفؤاد قنديل، و(وقائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، و(يوم تستشري الأساطير) لمحمود حنفي، و(بوابة مورو) لسعيد سالم.

ومما لا شك فيه أن هذه الأعمال ليست هي كل ما أنجب الأدب الروائي والقصصي في مصر، فالدكتور علي الراعي لم يذكر بين هذه الأسماء أعلاماً في الرواية، أحدثوا أثراً في جماليات الفن الأدبي، وفي تطور موضوعاته؛ فهو لم يذكر مثلاً: عبدالرحمن الشرقاوي صاحب (الأرض)، و(الشوارع الخلفية)، و(الفلاح)، ولم يتوقف أمام أية رواية ليوسف إدريس صاحب (العيب)، و(الحرام)، و(البيضاء)، وترك (طه حسين) نفسه في حاله دون أن ينظر في أهم أعماله الروائية (دعاء الكروان)، و(الأيام)، و(أديب)، ولا توفيق الحكيم صاحب (عودة الروح)، و(عصفور من الشرق) نبه القارئ لفضله، كما لم يذكر محمود تيمور، أو يحيى حقي، ومعظم الأعمال التي صارت جزءاً من التراث الروائي مثل: (قنديل أم هاشم)، و(البوسطجي) أو.. أو...

ومع ذلك فلم يكن من الواجب أن يتحدث علي الراعي عن كل ما أنتجه العقل المصري من أعمال، ولكن كان من الضروري الإشارة، ولو في عجالة، إلى بعض الأسماء المؤثرة، إن لم تكن واردة في برنامجه الاحتفالي الخاص. وعلى كل حال، فقد قام الدكتور (الراعي) بمجهود كبير لتسجيل موسوعة نقدية، تُفيد الدارس والقارئ للتعرف إلى الأدب الروائي في الوطن العربي، ويكون لغيره من الدارسين أن يتم صورة الأدب العربي بالطريقة التي تجعلها مكتملة الملامح بغير نقصان.

> اهتم الراعي بالتنقيب والبحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية

> سعى إلى أن يكون للرواية العربية دورها المؤثر في الحياة الثقافية

> قام بجهد كبير في إصدار موسوعة نقدية ستبقى مرجعاً للدارسين والقراء في التعرف إلى الأدب الروائي العربي



كتاباته تتجاوز التخصص الأدبي بمعناه الضيق

محمد اشويكة: العلاقات بين الفكر والأدب والفن متداخلة



محمد عابد

يعد الكاتب محمد اشويكة من بين الكتاب الذين يكتبون في مجالات متعددة، فهو قاص وناقد سينمائي وسيناريست وإعلامي، له حضور لافت في المشهد الثقافي المغربي. وإضافة إلى تدريسه مادة الفلسفة وممارسته الإبداع القصصي والنقد السينمائي وكتابة السيناريو، فهو عضو نشيط داخل المكتب المسير للجمعية المغربية لنقاد السينما، ووجه من وجوه التلفزيون المغربي من خلال البرنامج الثقافي (صدى الإبداع) الذي تبثه القناة الأولى المغربية.

تم إغراق العالم بالمعلومات وبشكل غير مسبوق ما أنتج معارف متغيرة حسب المواقع والمصالح

وإضافة إلى مشاركاته في المؤلفات الجماعية أو الإشراف عليها، فالقاص والناقد السينمائي محمد اشويكة أغنى المكتبة المغربية والعربية بعناوين في القصة نذكر من بينها: الحب الحافي، والنصل والغمد، والكراطيط، وغيرها. وفي النقد السينمائي نذكر الكتب الآتية: الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، والعرض السينمائي – تصوراً للعالم، والسينما المغربية ورهانات الحداثة ووعي الذات، والتفكير في السينما، التفكير بالسينما.. وكتب محمد اشويكة أيضاً في أدب الرحلة والجماليات البصرية.

ومن خلال هذا الحوار، نحاول أن نباشر واقع الإبداع عموماً والسينما خصوصاً ببعض الأسئلة الراهنة الناتجة عن التحولات الكبرى التي يعرفها العالم في كل المجالات، وبخاصة ما يتعلق بالتكنولوجي والرقمي.

· أنت أستاذ لمادة الفلسفة، وتكتب القصة والنقد السينمائي، كيف تتحرك بين هذه الحقول؟

– من يتابع اليوم دينامية الكتابة الإبداعية، وكذا البحث في مجالات الفلسفة والعلوم الإنسانية، سيكتشف أن الصلات بين الفكر والأدب والفن متداخلة، كما أن علاقاتها البينية تتوطد وتغتني بقوة، بل إن العلم ذاته صار يفتح هوامش كبيرة على الخيال، ويستفيد من ثمراته! ولذلك، فالكتابة بمعناها الجمالي، تتجاوز إنتاج النصوص المتخصصة بالمعنى الضيق للكلمة، مثلاً، إذا ما استحضرنا المنجز الأفلاطوني فسنكتشف قوة أدبيته، وغنى استعاراته ومجازاته؛ إذ سنجد أنفسنا حيال فيلسوف شَبقي يفكر في الوجود والمعرفة والقيم (الأخلاق والجمال) عن طريق الانزياح بالنفس والعقل والروح خارج الواقع، وبذلك فقد وَطَّدَ ركائز التفلسف، باعتباره إبداعاً يسعى للإجابة عن التساؤلات الكبرى للإنسان.. فمن منا يستطيع الخروج من الأكاديمية الأفلاطونية التي تسمح بمناقشة الخطاب والتعليم والتربية والتحريس والإيروس والروح والعبقرية والمثالية والتصوف والكوسمولوجيا والمدينة والمدرسة والشغل والجواهر دونما التفريط في الحوار كآلية لتوليد الأفكار؟ ومن منا لا يجتذبه كهف أفلاطون؟! هل فعلاً استطعنا تجاوز أمثولة (أسطورة) الكهف؟ هكذا أجدني منشداً إلى خلق هذا النوع من الحوار بين الفلسفة والقصة والسينما كآليات متداخلة للتفكير والإبداع والنقد، وميالاً أكثر إلى كتابة نصوص ذات منحى معرفي وجمالي على حد سواء.

· هل أثرت التحولات التكنولوجية، خصوصاً وسائط الاتصال الحديثة، في إنتاج المعرفة؟

– بالفعل، وبشكل جذري، فإغراق العالَم بالمعلومات، قد أثَّرَ بشكل غير مسبوق على المعرفة، باعتبارها ذاك الحاصل التفاعلي الناتج بين الذات والموضوع، وبما أن الموضوعات تتكاثر بسرعة، والمعلومات عنها كثيرة ومتضاربة، فإن الذات ستتفاعل معها بطرق مختلفة، وستنتج حولها معارف متغيرة تختلف حسب المواقع والمصالح.. فبالقدر الذي حقق العلم انتصارات باهرة، هناك خيبات وانهيارات ونكوصات مرعبة. لست متشائماً ولا من أولئك الذين لا يرون التطور، ولكنني من المراهنين على التنقلات الإيجابية، التي تقوم بها التكنولوجيا، في الوقت الذي نتحدث فيه عن سهولة التواصل والوفرة، لا يمكن أن نغفل العزلة والحدود والجوع والاستغلال والاستهلاك المَرَضي والمراقبة والهجرة والرعب.. نحن اليوم في حاجة ماسة إلى إنتاج معرفة، تُخلصنا من إيديولوجيات الإغراق المروع للعَالَم بالمعلومات وتسليع المعرفة والقيم.. ونقله إلى معرفة التأمل والنقد والتحليل؛ وبمعنى آخر، نحتاج إلى تخليص المعرفة من التحكم والتوجيه، عن طريق الاستغلال المُدَبَّر لوسائط الاتصال الحديثة، ألم يعد الإنسان ناقلاً للمعلومة دون قدرته على فحصها؟ ألا نعيش عصر الغباء والغباء الاصطناعيين؟ ألا يشيد الزائف والتافه والزائد في حياتنا أكثر من الأصيل والمهم والفاضل؟!

· ما معنى أن تكون ناقداً سينمائياً في زمن انحسار القاعات السينمائية وكثرة المهرجانات السينمائية؟

– معانٍ كثيرة تدور بخلدي، وإن كان المقام لا يسعني للتفصيل فيها،

نحن بحاجة إلى إنتاج معرفة تخلصنا من الأيديولوجيات التي تسلّع القيم عبر وسائل الاتصال الحديثة

من الصعب العمل وسط انتشار أنواع التسطيح والتنميط الذي يروج له مستغلو الصورة



من مؤلفاته

ولكن ممارسة النقد في حد ذاته وسط مجتمع يعادي النقد أمر بالغ الأهمية، فأن تنشغل بنقد الصورة عامة، والسينما خاصة، في ظل ظروف ثقافية صعبة، لهو فعلُ مقاومٍ لشتى أنواع التسطيح والتنميط الذي يُرَوِّجُ له مستغلو الصورة السينما والمنتفعون منها؛ وهو مجابهةٌ للابتذال والتفاهة التي ينشرونها عبر تعليب الفرجة السينمائية وسلبها عن طريق عولمة نموذجها المادي الفَظّ، الذي لا يريدها أن تكون محفزة على التفكير، في الوقت الذي كانت فيه القاعة السينمائية فضاء مفتوحاً للتواصل والحوار والنقاش، ها هي تنقرض أو تصير جزءاً من مركب تجاري ضخم لا تتيح للمتفرج العزلة الكافية للتأمل. فضلاً عن ذلك، لا يمكن للمهرجانات أن تعوض الذهاب إلى القاعة لأن عرض الفيلم السينمائي خارج ظلمتها يفقده الكثير من الجاذبية؛ إذ من المعلوم أن الفيلم السينمائي رؤية بصرية مُصَمَّمَة للعرض على الشاشة الكبرى، وليس على الشاشة الصغرى، وأن أي تغيير في منظومة عرضه يقوض جمالياته. وإذا ما نظرنا إلى المهرجانات السينمائية، فالأمر ناتج عن كونها صارت متشابهة وتجارية وشللية، إن قيمة المهرجان عاكسة لذهنية ووعي الساهرين عليه.

- هل بإمكان المشاهدة الفردية التي خلقتها وسائل الاتصال الحديثة، أن تخلق مشاهدين فاعلين، أم مستهلكين للسينما فقط؟

– لم تسلم الثقافة من عواصف التغيرات العاصفة التي يشهدها تلقي المنتوج الذهني اليوم، والسينما لن تشكل الاستثناء لأنها في قمرة القيادة التكنولوجية، فقد صار بإمكان المرء اليوم أن يتخلى كلياً عن القاعة السينمائية مادامت الأفلام الكلاسيكية متوافرة عبر خدمات النت المتنوعة، ويمكنه أن يتابع جديدها عبر الانخراط في شبكات التوزيع الضخمة (نيتفليكس نموذجاً)؛ لكن المشاهدة العشوائية الكثيرة تتحول إلى استهلاك إذا ما كان المشاهد غير عارف باللغة السينمائية، وغير مطلع على تاريخها ونماذجها التأسيسية الكبرى.. وبالتالي، فمن الممكن أن تخلق الفرجة الفردية متفرجاً سلبياً، انطوائياً وانعزالياً، لا يختار إلا ما تقترحه عليه ماكينة الصناعة والتسويق، وسيصير ضحية لمهندسي وخبراء ومبرمجي التوجيه الاجتماعي والسياسي والثقافي الذين يستعملون الوسيط السينمائي (والبصري عموماً) للتحكم في الإرادة الفردية والجماعية، ووضع الفنون ضمن دواليب الصناعة الفنية والثقافية السائرة في نطاق التوجه المادي الشرس، الذي يسعى إلى مضاعفة كافة أشكال الاستهلاك، ولو نتج عن ذلك إفراغ الأشياء من المحتوى والمعنى.

هنا بالضبط، يمكن لعاشق السينما أن يلعب دوره التربوي والتثقيفي كي يوجه البوصلة نحو الاتجاه الفرجوي المُغَاير الذي يجعل الذات المتفرجة متعالية، متأملة، ناقدة، ومنتصرة لقيم التحرر من كافة أنواع التبعيات والقولبة التي يخضع لها الإنسان الراهن، وخصوصاً الشباب الذين يدمنون ما يأتيهم عبر الشاشات الكبيرة والصغيرة.. فمن يستطيع، هنا والآن، أن يدعي الوثوق بنظريات التربية؟!

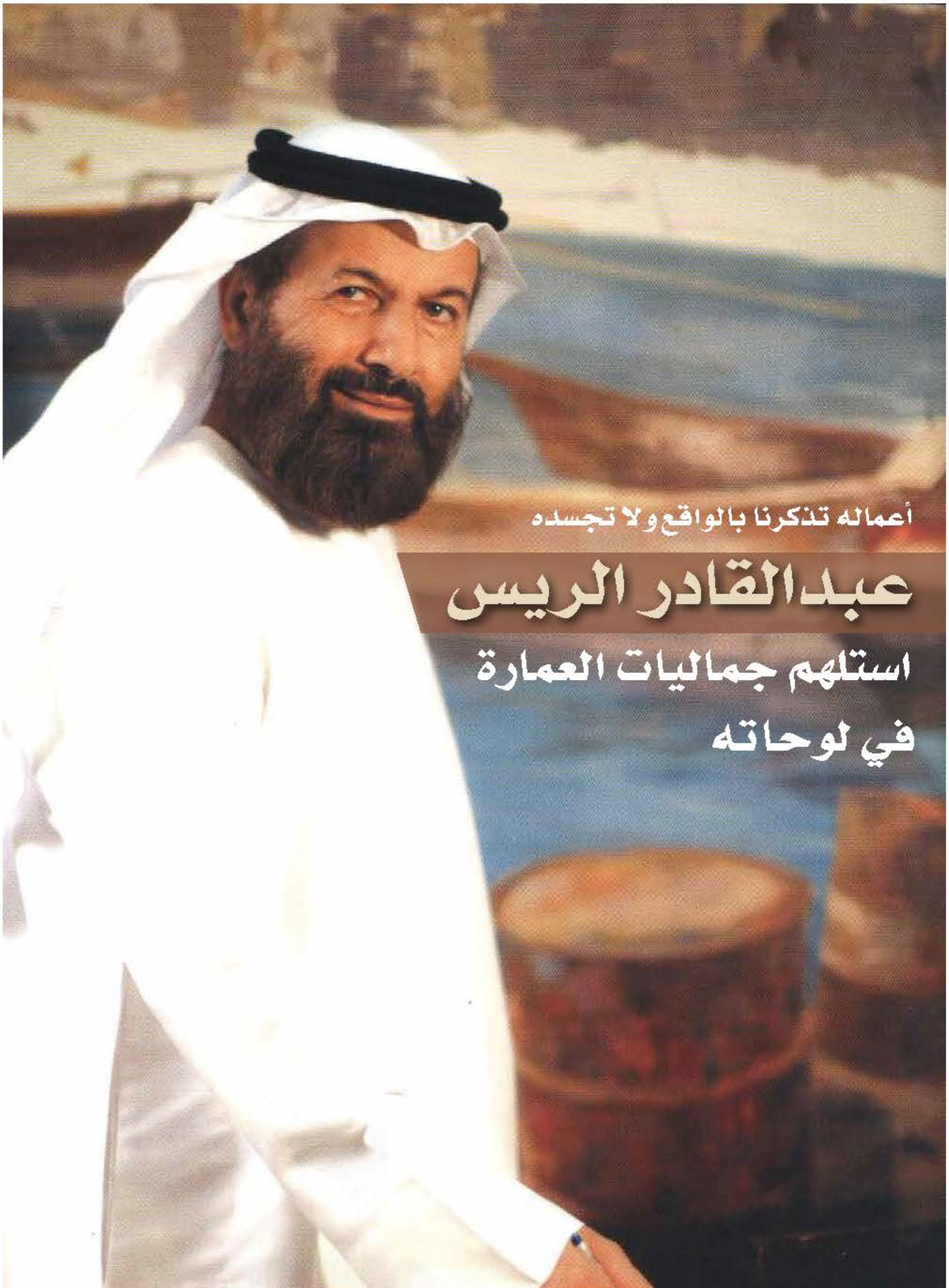


مسرح السينما في مدينة الدار البيضاء



سينما الريف.. أول مركز ثقافي للسينما في شمالي إفريقيا

لا بد للمثقف أن يواجه الابتذال والتفاهة التي ينشرونها عبر تعليب الفرجة بعيداً عن التفكير والحوار والنقاش



أعماله تذكرنا بالواقع ولا تجسده

عبدالقادر الريس

استلهم جماليات العمارة في لوحاته

استلهم الفنانون الإماراتيون في لوحاتهم العناصر المعمارية الإماراتية، وكثفوا محاولات نقل جمالياتها وخصائصها المتميزة، والفريدة أحياناً في لوحاتهم، بإبراز معالمها الزخرفية والهندسية، وشخصوا ذلك، بلغة فنية جميلة شديدة الإتقان. ويعد الفنان عبدالقادر الريس، أحد أهم الرسامين الذين استلهموا جماليات العمارة في لوحاتهم الفنية.



الزبير مهداد

كشف جماليات وخصائص العناصر المعمارية مبرزاً معالمها الزخرفية والهندسية

نجح بتوثيق وتسجيل البيئة والتراث كرسالة توصيلية

ولد عبدالقادر محمد الريس عام (١٩٥١) في دبي. انتقل إلى الكويت إثر وفاة والده. في المدرسة الابتدائية عانق فن الرسم من خلال مناشطها، والأندية الصيفية، ثم انخرط في المرسم الحر، حيث أتيحت له الفرصة لممارسة هوايته، والاستفادة من تأطير وإشراف أساتذة الرسم. فشارك في معرض مدرسي عام (١٩٦٤)، وكان ذلك ميلاده الفني.

وفي عام (١٩٧٤) رجع إلى بلده الإمارات، فأقام معرضاً فنياً للوحاته، كرسه كفنان تشكيلي، ثم التحق بكلية الشريعة بجامعة الإمارات، التي تخرج فيها عام (١٩٨٢).

ومع حلول سنة (١٩٨٦) قرر استئناف مسيرته الفنية، حيث انخرط في الحياة الفنية بكثافة، فأبدع عدة لوحات، وشارك في معارض كثيرة، وتم تتويجه بعدة جوائز وشهادات، تعترف بنبوغه الفني.

تناول الريس محضنه الإماراتي في لوحات تستلهم البيئة والفنون المعمارية التي شخص فيها ما يتعلق بعالم العمارة وعناصرها ومكوناتها وجمالياتها. ورسم بفرشاته وألوانه العمارة الإماراتية، بأشكالها وجمالياتها وهويتها. واكب ذلك تطور أسلوبه الفني، من خلال تأثيث لوحاته بالمربعات والمعينات كعناصر تعبيرية جمالية، وتحيل على النقط الحروفية، التي تزامنت مع اهتمامه الجديد بالحرف العربي في لوحاته، حيث أنجز عدة أعمال رائعة أيضاً، ترسخه كرسام متعلق بهويته العربية.

ويمكن استعراض حضور الفن المعماري في لوحات الريس من خلال ثلاثة عناصر، وهي البناء ومكملاته وزخارفه.

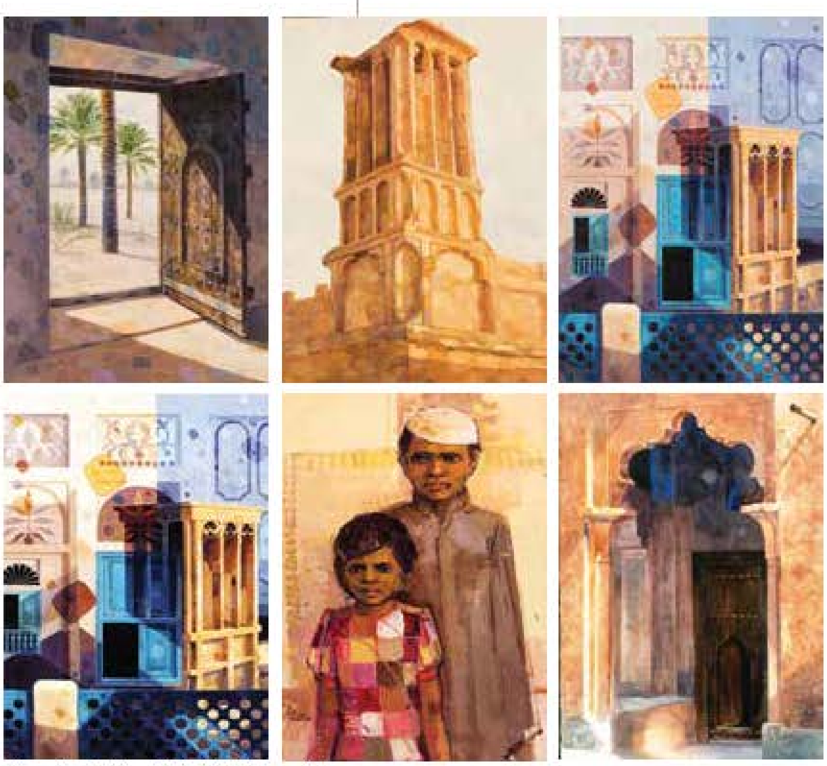
في البناء أنجز الريس لوحة مستوحاة من خور دبي، هذا المكان المتميز الذي يقسم دبي إلى شقيها الاثنين: ديرة، وبر دبي، الذي يزخر بذكريات عن الإمارات القديمة، زمن اللؤلؤ ومراكب (البوم)، هذا الخور يقف اليوم شاهداً على تحولات الإمارات في العصر الحديث، وتطور عمرانها وملاحتها البحرية.

وبالألوان المائية، رسم الريس سفينتي (بوم) راسيتين بتفاصيلهما الدقيقة، وفي الخلفية بعض المباني التقليدية القائمة على الضفة، رسمها بطريقة انطباعية بألوان شاحبة.

واللوحة تقدم مشهداً إماراتياً أصيلاً أصبح اليوم من ذكريات الماضي. يتألف المشهد من البحر ومراكبه والمباني التقليدية في زمن اشتداد الحرارة وقت الظهيرة، نقرأ ذلك بسهولة من الضوء الكثيف المسلط على المبنى والبحر، ومن الظلال الواضحة على المدخلات الجدارية، وفي غياب الأشخاص، سواء من البحارة أو السكان.

كما أبرز الرسام تفاصيل البناء بشكل عام وشامل، حتى البراجيل التي تستهوي الريس كثيراً، والتي من المفترض أن تكون بارزة، لكن الرسام لم يوفها حقها من الإبراز والارتفاع.

إن (البراجيل) التي تعد من مميزات العمارة الخليجية، اكتست لمسة الفن الجمالية، فأحالته



قطف حالات زخرفية من التراث الإماراتي

إلى معلم معماري بديع. ويعد عبدالقادر الريس من أهم الفنانين التشكيليين الذين ولعوا بها، وانعكس هذا الولع على الاحتفاء بها كثيراً في لوحاته، رسمها منفردة، بهامة عالية كالمنارة، أو منتصبة فوق الأسطح بألوان شتى، باردة في لوحات، ودافئة زاهية في لوحات أخرى تنبض بالحياة والحيوية.

أنجز بعض اللوحات بطريقة كلاسيكية، توخت الدقة في تحديد التفاصيل، ولوحات أخرى أكثر عدداً بطريقة انطباعية أو تجريدية لطيفة، أدمجت البراجيل ضمن فضاء من مكونات العمارة الأخرى كالأبواب والنوافذ، إلى جانب الزخارف التقليدية البديعة، والمشربيات المستوحاة من فن البناء الإماراتي التقليدي، بحيث احتلت البراجيل مكانة بارزة في اللوحة للتعبير بوضوح ومن دون مواربة عن قيمتها الجمالية الكبيرة،

مثل الباب في العمارة، وهو ضرورة أمنية تمليها شروط الحماية من اللصوص، وضرورة اجتماعية لصون خصوصية سكان المنزل من اختراق المتطفلين، فهو مكون ضروري في العمارة، ولكنه يبدو بشكله وحجمه أقرب إلى الكماليات.

ومازالت مدن الإمارات تحتضن العديد من البيوت التي تتجمل مداخلها بأبواب فيها الكثير من الإبداع الفني الذي يشهد بمهارة الصناع التقليديين الإماراتيين، أسبغوا عليها من ذائقتهم، وجسدوا فيها مهاراتهم.

وفي المنجز الفني للريس، خلال الفترات الأخيرة، يلاحظ المتتبع لأعماله ولعه برسم الأبواب التقليدية (البراويز) فالباب في لوحات الريس يختزل عدداً من المعاني والدلالات، فهو باب المنزل، وحافظ السر، وممر نحو السعادة والخير، وغير ذلك من الدلالات المرتبطة به.

لوحات الريس تصور أبواباً تقليدية خشبية متينة، من مصراع واحد أو مصراعين، مزينة بمسامير حديدية ذات رؤوس كبيرة، لتثبيت أجزائها وتمتينها. وأبواباً بـ(فرخة)، وهي الباب الصغير الذي يحدث في الباب الكبير لحجب خصوصيات سكان المنزل عن المتطفلين.

هذه الأبواب التي تكاد تختفي من الحياة الإماراتية، لم يعد يذكرها سوى جيل الأجداد، الذين عايشوا فترة التجارة البحرية وصيد اللؤلؤ، وكانت في الماضي عنوان المكانة الاجتماعية لسكان البيت، وارتباط جمالياتها بدرجة ثراء أهله.

عند الريس ثلاث لوحات بديعة هي، لوحة (باب بفرخة)، مسلح بالمسامير الحديدة ذات الرؤوس الكبيرة، بجواره دكة للجلوس الباب محفوف بقوس ترابي اللون، مفصص ضخم، يقوم القوس على أعمدة برؤوس لطيفة، يتوج بقبة، وفي الأعلى جهة اليمين (ميزاب) لصرف مياه الأمطار نحو الخارج، ما يفيد بأن الباب مدخل رئيس للمنزل. ولوحة (تشخص سلالم حجرية تتوسط جدارين)، وتوصل إلى باب خشبي كبير مفتوح على مصراعيه اللذين يفصل بينهما (خشم)، تظهر منه سلالم أخرى، وأقواس لعلها لإيوان يحيط بصحن أو حوش، ويحيط بالباب الرئيس قوس محدب من دون أعمدة، تم تشكيله في الجدار، وفوق الباب مشربية محفورة على الجص، بزخارف هندسية من الطراز الأموي. اللوحة الانطباعية بألوان باردة، ما بين الزرقة والصفرة، يبدو أنها تصور باباً لبناء ديني أو دفاعي (مسجد أو حصن).

ولوحة (باب مفتوح على حديقة). اللوحة أنجزت من داخل المنزل، الباب كبير بمصراع واحد

أنجز جل أعماله كفنان متعلق بهويته وخصوصية بيئته المحلية

ابتعد عن التعقيد التجريدي والغموض فجاءت لوحاته سهلة القراءة



عبدالقادر الريس

يحمل فرحة، ومسامير كبيرة وزخارف لطيفة، مفتوح على المنزل، يطل على حديقة نخيل لطيفة، وشعاع الشمس يتسرب منه ويرسم طريقاً كأنه يدعو سكان البيت إلى النظر نحو المستقبل الغني بغنى الحديقة.

إنها لوحات وظيفة توثيقية تسجيلية، تعنى بكل التفاصيل، من حجم ولون ومادة، وزخارف وغيرها، جعلها أكثر أهمية من الباب الحقيقي، فهي وإن كانت بدقة آلة التصوير، فإنها تحمل كثيراً من مشاعر الفنان وتفاعله العاطفي وتعبيراته، ما جعل بعض اللوحات تحتل مكانة أثيرة لديه.

ونقل في لوحاته جماليات العمارة الإماراتية، بإبراز الأنماط الزخرفية المعمارية الإسلامية من الأرابيسك والنقش والزخرفة الهندسية والنباتية.

إحدى اللوحات التي أنجزها عام (٢٠١١)، تصور ثلاث نوافذ مزينة بالشمسيات، وهي زخارف تقليدية هندسية في الغالب، لا يخلو منها منزل إماراتي قديم. يطغى عليها ثلاثة ألوان: الأصفر الذي يغطي نصف اللوحة الأعلى، ويشمل النوافذ الثلاث والشمسيات التي تعلوها، يليه اللون البرتقالي، ثم الأزرق بدرجاته المختلفة، يشبه موج بحر متلاطمة.

النوافذ ثلاث، اثنتان مغلقتان، تكتسحهما موجة اللون الأصفر، والنافذة الوسطى يميزها اللون الأزرق البحري الهادئ الذي يحف بها، والمصراع العلوي مفتوح. تكاد تتكئ على نقطة حروفية عملاقة في شكل مربع بلون برتقالي، يتوسط موج البحر المتلاطم. وتزين اللوحة مربعات متوسطة الحجم طافية، والتي أضحت السمة الإبداعية التي تميز لوحاته في الفترة المتأخرة.

الشمسيات مشربيات نصف دائرية فوق النافذة، محفورة على الجص، لونها برتقالي مائل نحو الاصفرار، مزينة بزخارف هندسية عربية الطابع شعاعية في الغالب، وهي من العناصر الزخرفية التي انتشرت في العمارة الإماراتية، ولها وظيفة حيوية تتمثل في السماح للنور والهواء بالنفوذ إلى الغرف.

الألوان تحيل بشكل واضح على الطبيعة الجغرافية للمنطقة، وهي صحراوية بحرية. أما النقطة والزخارف فتعرب بصدق عن الهوية العربية للإمارات، دون إغفال للخصوصية المحلية.

وللرسام أيضاً أعمال أخرى جميلة، شخص في الأقواس بأنواعها المختلفة، في لوحات مسجدية ومنزلية، فمنها المدبب، ومنها المفصص، ومنها نصف الدائري، تزين أروقة المساجد أو مداخل المنازل، وهذه الأخيرة تحليها في الغالب رسوم وزخارف تثبت في أعلاها.





التفاصيل التعبيري في أعماله

إن الريس أحسن التعبير عن رونق الزخارف التي تزيّن واجهات البيوت الخليجية، فهو يرى أنّ أصلها التراثي ثابت وفروعها الشرقية تعانق أحلام الفنانين والمعماريين على السواء. لذا سعى إلى قطف حالات زخرفية من التراث الإماراتي كالعقود والعتبات والأبواب والشمسيات والمشربيات.

إن مضامين لوحات الريس رسالة واضحة للمشاهد تظهر الوظيفة التواصلية للفن، تذكره بهوية الإمارات، لذلك توخى في رسمها الابتعاد عن التعقيد التجريدي، فلوحاته بعيدة كل البعد عن الغموض، ولا تستدعي التفكير العميق لفهم معانيها، فجاءت سهلة القراءة، تعتمد ألواناً ترابية بنية ساخنة متدرجة، في مقابل اللون الأزرق والبنفسجي الفاتح الذي يحيل على ألوان الصحراء، وانعكاس هذه الألوان على البناء والجدران، تبعث إحساساً بنور روحاني مبهج ينبع من هذه البيئة النقية العذراء، لتجعل من اللوحات محطة مشرقة.

وقال الريس عن تجربته الفنية: (إن الفنان يجسد تراث بلده بشكل تلقائي، لا يمكنه أن ينفصل عن جذوره، لأن روحه تعبّر عن هذه الأعماق دون إرادته. والتراث هو الرؤية الجمالية التي تتجلى في الموجودات التي تعيش مع ذكرياتنا وسيرتنا، لأن التقدم التقني الذي يغزو العالم بأكمله، من شأنه أن يهدد تراثنا العريق. والفنان هو أول شخص مسؤول عن الحفاظ على التراث، بل هو مهمته الأولى والأخيرة. والفن هو الأقدر على تجسيد تراثنا وتخليده) بينما أكد الرسام يوسف فاروق أن الريس في تجربته: (يمارس نوعاً من التنقيب في أعماق روحه المحلقة في فضاءات صارت تكتسب مع الوقت طابعاً خيالياً، كما لو أنها قد استعادت اندماجها مع الحلم. رسوم عبدالقادر الريس تشبه الأحلام، من جهة كونها تذكر بالواقع، غير أنها لا تتجسد واقعياً)

مضامين لوحاته تظهر الوظيفة التواصلية للفن وتذكر المتلقي بأصالته



خوسيه ميغيل بويرتا

وداعاً للصديق كمال بلّاطة

ليلة يوم الثلاثاء (٦ من شهر آب/أغسطس) الفائت، باغتتني رسالة إلكترونية من مؤرخ الفن الإسلامي (بلازي فلود) تبلغني نبأ رحيل صديقنا المشترك الرسام والباحث المقدسي كمال بلاطة. أضاف بلازي في رسالته أنه كان قد اجتمع مع كمال قبل أسبوعين فقط بباريس لمعالجة شؤون الكتاب، الذي كانا هما الاثنان بصدد إعداده حول التجربة الفنية والنقدية العديدة لهذا الفنّان العظيم، وكأن التواصل بيني وبين كمال حيّ منذ ما يناهز الثلاثين عاماً، وكنا نخطط للقائنا قريباً في برلين، حيث يقيم منذ بضعة أعوام، أو في غرناطة، لتنظيم معرض له والاستمتاع بحديثنا الدائم حول الفن والحياة، فمغادرته لهذه الدنيا صدمتني كثيراً وتذوقت لأول مرة مرارة فقدان الأخ.

تعود علاقتنا إلى عام (١٩٩١) حين توقفت مصادفة عند مقالة صدرت في مجلة مواقف (١٩٩٠) بعنوان (في هندسة اللغة وقواعد الرقش) استرعت اهتمامي لسبر مؤلفها الروابط التكوينية والتاريخية القائمة بين قواعد لغة الضاد وفنون الهندسة والرياضيات العربية، واستعجلت في استئذان المجلة لترجمة المقالة إلى اللغة الإسبانية. ثوأ تلقيت جواباً مباشراً من مؤلف المقالة، كمال بلاطة، الذي كان آنئذٍ مقيماً في واشنطن، يرحّب فيها بمبادرتي ونشأت صداقة بيننا عبر المراسلة توطدت أكثر فأكثر بمرور الأيام.

في مستهل مكاتبتنا بعث لي كمال كتابه (شهداء الأوفياء: أطفال فلسطين يعيدون خلق عالمهم)، الصادر في عام ١٩٩٠ باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية، وفي الغلافين الأمامي والخلفي لوحتان تحملان رسمين لطفلين يظهر فيهما العلم الفلسطيني مرفوعاً ضمن مشاهد النضال في الانتفاضة. الكتاب، الذي كتب تمهيداً له الكاتب والرسام والناشط الاجتماعي الإنجليزي الشهير جون برجر، الراحل في عام (٢٠١٧)، مثير للغاية لأنه يقدم صورة عن الحياة في فلسطين، عبر مجموعة واسعة من رسومات للأطفال مطبوعة بكل ألوانها القوية ومرفقة بصور فوتوغرافية بالأبيض والأسود يظهر في أغلبيتها جنود الاحتلال الإسرائيلي يعتدون على الأطفال والعجائز والمواطنين العرب في المدارس والشوارع والبيوت. ولكي يبقى الكتاب شاهداً على تلك الأحداث المؤلمة، ألحقه كمال بلائحة أسماء نحو (٨٠) طفلاً قتل من أول يوم انتفاضة (١٩٨٨) حتى يومها الأخير، وإلى جانبها مكان وظرف اغتيالهم.

> قدم صورة عن الحياة الفلسطينية عبر مجموعة من رسومات الأطفال في كتابه (شهداء أوفياء.. أطفال فلسطين)

منذ البداية، عبّر لي كمال عن رغبته في زيارة غرناطة لأنه كان على يقين بأن ثمة خيوطاً لا مرئية تربط بين مدينته القدس ومدينة غرناطة، فمن ناحية لا يزال قصر الحمراء يحتفظ بأساليب وجمالية الفن الإسلامي، التي تكونت في قبة الصخرة، من ناحية ثانية خالج كمال بلّاطة الشعور بأن مصير الشعب الفلسطيني معرّض للغربة على غرار مصير الأندلسيين ومصيره ذاته. في عام (١٩٩٥) وصل إلى غرناطة لأول مرة، حيث أخذته من محطة القطار، دون سابق انذار مباشرة إلى حي البيازين، كي يكون أول منظر يبصره لمدينتنا هو منظر الحمراء المضاءة أمامنا في تل السبيكة عائمة ما بعد الزمن والمكان. لحظتئذٍ، أطلق كمال ضحكته الصخبة المعتادة الطالعة من الطفل، الذي حرص على احتضانه دوماً في فؤاده. في اليوم التالي زرنا الحمراء، وسعد كمال كمن ولج

فردوساً رآه في المنام وتحقق للحال في واقع أكثر غنى وإلهاماً مما حلم به. ثم، اندفع الرسام الفلسطيني لتخطيط مشروع فني جديد أسماه غرناطة مستوحى من زليج وقصائد ومقرنصات الحمراء.

بعد مدة، رجع كمال إلى غرناطة بصحبة كل من زوجته (لِلي فرحود)، المشاركة الفعالة في كل مغامراته الفنية والكتابية، والشاعر أدونيس الذي تجول في أنحاء الحمراء من أجل كتابة قصيدة (اثنا عشر قنديلاً لغرناطة) التي سوف تطبع بالعربية وبالترجمة إلى الإسبانية والفرنسية والإنجليزية، في كتاب مطوي أبدعه كمال وصنعه بالتعاون مع شريكة حياته (لِلي) تمثيلاً لجدران الحمراء. واستكملت المشروع اثنتا عشرة سيريغرافية مربعة بديعة أبدى الرسام فيها سلماً تدريجياً من الأوتار اللونية، تنعكس داخل مدار لوني تسوقه أربع مجموعات متجاورة من الألوان. وحسبما شرح بلاطة نفسه، يرجع عنوان كل مجموعة ثلاثية من المجموعات الأربع من اللوحات إلى اسم أحد الأنهر الأربعة، التي يعتقد بوجودها في الجنة، والتي يرى بعضهم أنه تم تمثيلها في باحة الأسود. وعلاوة على اسمي نهري الجنة دجلة والفرات المعروفين، أراد كمال إدخال (إسميبيستان) و(جيحون)، وهما منبعان مائيان في فلسطين، الأرض التي رأيت فيها النور، على حسب قوله (غرناطة، ١٩٩٨). وللتلميح في مغزى هذا العمل، اقتبس الرسام هذه الكلمات المعبرة لـ(غاستون باشلار): ما أعظم امتياز خالق الأشكال حين يتسلّم تصوير الجنة. آه! فكلُّ شيءٍ جنة للعين التي تعرف كيف ترى، والتي تحب أن ترى... ذلك أن عالم الألوان الجميلة هو الجنة. وابتكار لون جديد هو بهجة الجنة بالنسبة إلى الرسام، ولكل رسام جنته (الحق بالحلم، ١٩٧٠). وبما أن كمال فلسطيني متشرد عاش في أمريكا والمغرب وأوروبا ومشرقه، صمم مشروع غرناطة حول أنهر الجنة لطوي عمارتها الورقية في علبة مربعة صغيرة قابلة للترحال معها.

لا ريب في أن كمال بلاطة وعى مبكراً بأن الحياة جنة قاسية، كما ذهب إليه أيضاً غاستون باشلار، في سياق آخر، وأنه قاوم قسوة الحياة، والقسوة المضاعفة المفروضة على الفلسطينيين، باللجوء إلى مشاريعه المتنوعة التي خاضها بنشاط حام عارفاً أن وقت الإنسان ضيق، على حد عبارته المعهودة، وراح يوماً تلو الآخر يرتع في نعيمه الخاص المبني بالألوان وتخاطيط الرقش والكلمات. في حالتي، قال بلاطة: الرسم والكلمة يولدان توأمين من الذاكرة عينها (قياس القدس، ضمن سرّة أرض، ١٩٩٨). في لغتي الأم، أومأ إليه كمال في حوار أجري معه في أكتوبر ٢٠٠٩، منبع أشعر أنني متصل به عبر سُرّة تغذيني بأسرار الجمالية العربية، التي تلهمني كل يوم قراءة جديدة لمحيطي البصري. فمن أهم إنجازات تجريده الإنسانوي، معرض سرّة الأرض (عمّان، ١٩٩٨) المشار إليه المكرّس لمدينته القدس، والمستلهم من قبة الصخرة ودوران المربع ورمزية الصعود الروحي، ومعارض المتوسط (مونتريال، ٢٠٠٢) والاحتفاء بابن الهيثم (دبي، ٢٠٠٩)، وبلقيس (دبي، ٢٠١٤) وغيرها، التي استدعى لتشكيلها نصوصاً مقتضبة منتخبة من الكتب المقدسة والصوفية والرسامين، أو المفكرين المعاصرين، تبحث في ازدواجية النطق والبصر، وتختزن معاني إنسانية وجمالية بحتة. ومن محبته لفلسطين والثقافة العربية، صدرت أعمال رائدة مثل: (كتب نساء الهلال الخصيب: ديوان من الشعر الحديث للنساء العرب- ١٩٧٨)، و(عالم راشد حسين: شاعر فلسطيني في المنفى- ١٩٧٩)، و(ولن نستسلم: شعراء أميركيون يكتبون عن لبنان- ١٩٨٢)، و(تاريخ الفن الفلسطيني من عام ١٨٥٠ إلى يومنا الحاضر- ٢٠٠٩)، وسواها..

والآن، حين أهوم في شقتي حيران وحزيناً متطلعاً إلى لوحات وكتب عزيزي كمال، أمسك بين يدي كتابين أرسلهما إلي من واشنطن عام (١٩٩٣)، وكلاهما لمحمود درويش: (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، وأرى ما أريد)، وأتأنّى في تأمل شبكة لوحتَي غلافهما اللتين صممهما كمال احتفاءً بالعلم الفلسطيني وبفن الزليج الأندلسي. ثم أعيد فتح علبة آخر هداياه بعث بها إلي من برلين في شهر مارس الماضي، وهي رسم على الورق بعنوان قصيدة (نيويورك، ٢٠١٨) وتصميم شبكة أخرى مشكلة بألوان العلم الفلسطيني وصورته. وفي النص اللاحق بالرسم يذكر مجدداً الأطفال الذين مازالوا يسقطون في غزة والضفة الغربية، وأفهم كم كان كمال ملتزماً بقضية شعبه وبفنه المتجذر في العروبة. تحية لزوجته (للي) التي اجتهدت وأفلحت في إعادة جسد حبيبها كمال إلى مسقط رأسه ومأواه الأخير، القدس.

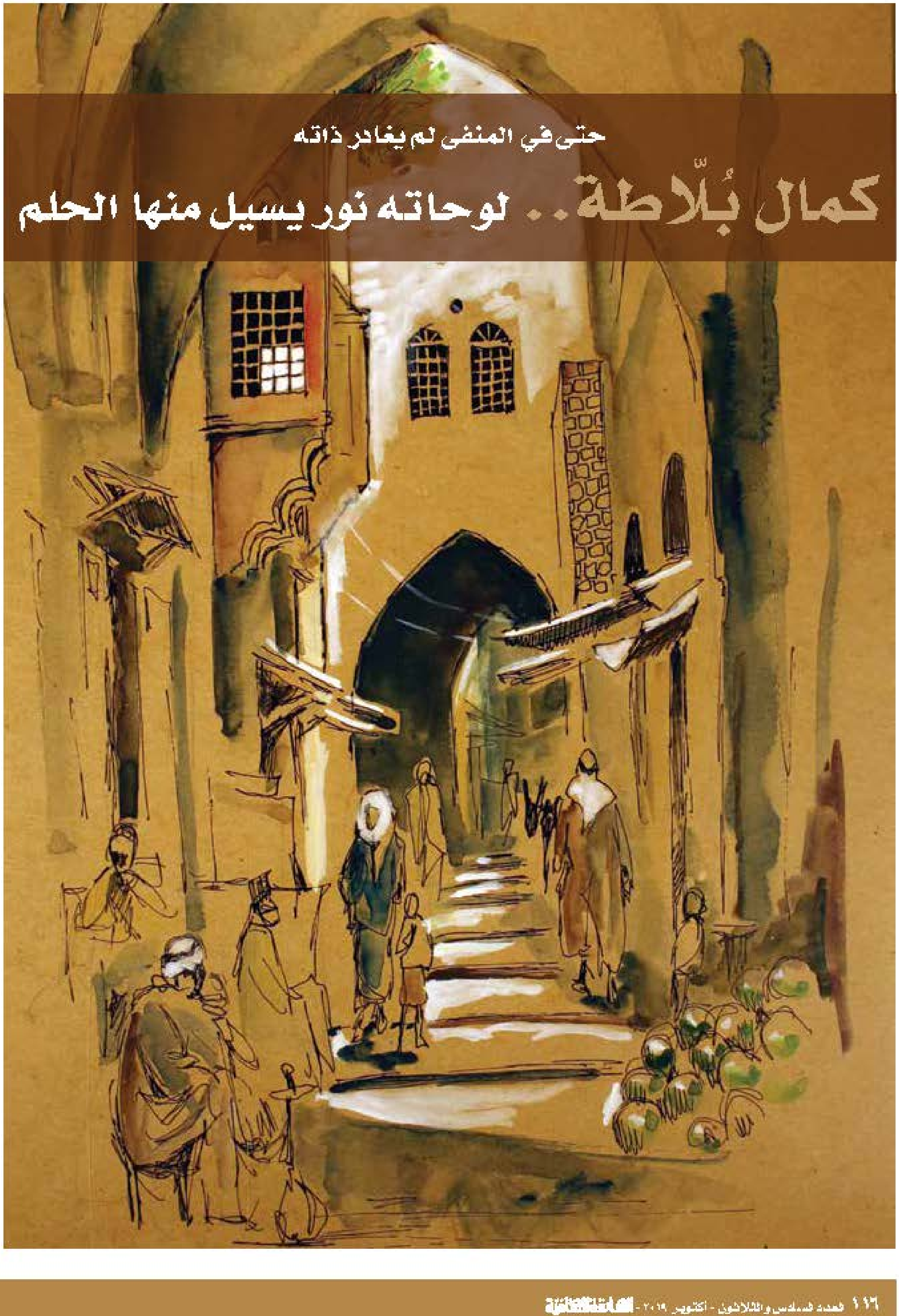
خططت وكمال بلاطة للقاء طوال ثلاثين عاماً قبل أن نلتقي في برلين

نشأت بيننا صداقة عبر المراسلة توطدت بعمق مع تفكيره بمشروع (غرناطة)

فعلت خيراً زوجته عندما أصرت على إعادة جثمانه إلى القدس بعد أن عاش منفياً في أرجاء العالم

حتى في المنفى لم يغادر ذاته

كمال بُلّاطة.. لوحاته نور يسيل منها الحلم



الرسام المثقف الذي حمل رسالته النضالية عبر التوثيق والرسم المتحيز للجمالية الإسلامية، إنه الفنان الفلسطيني الراحل كمال بلاطة (١٩٤٢-٢٠١٩) الذي أسهم في مجموعة من الأعمال عن مدينته القدس، وكان فاعلاً في الخطاب التوعوي في ما يخص البوستر السياسي الذي كرسه للكشف عن عورة الاحتلال الصهيوني لفلسطين... ظل يحلم بالعودة إلى مدينته المقدسة قدس الأقداس، القدس التي أخذت من تجربته الكثير في تأملاته الفنية النظرية منها والعملية.



محمد العامري

بداياته تعبيرية تشخيصية تجعل مساحة التعبير بين المباشرة والتأويل

امتلك مناخات تفكيك المفردة الزخرفية للمضي نحو مساحات تجريدية تقوم على مفردة النور

لم يتحقق حلمه في العودة إلى قدسه، فقد مات في منفاه (برلين) عن سبعة وسبعين عاماً، أمضى جل حياته في المنفى، ليعبر عن موقفه القوي كباقي فلسطينيي المنفى الذين يجتاحهم الاشتياق العارم لمسقط رأسهم هناك، حيث الذكريات التي لم تغادرهم قط.

بلاطة، الذي جمع بين أكثر من نمط إبداعي، الفنون التشكيلية والنقد والتأريخ الجمالي، ليصبح علامة مهمة في تاريخ الفن العربي والعالمي، وسعى بذلك إلى تعميق وتسجيل الذاكرة الفلسطينية الفنية، عبر كتابة أكاديمية رصينة شكلت مرجعاً مهماً للباحثين في مجال الفنون، التقيته في أحد بينالیات الشارقة وكنا معاً نعلق على أحداث البينالي، فوجدت فيه الفنان المثقف العارف بالأشياء، يمتلك من الخبرات ما يجعلك تقف عند كل كلمة يقولها، ومن أهم المراجع التي تركها لنا كتابه الشهير عن الفن الفلسطيني(استحضار المكان) الذي ضم تاريخ الأيقونة، وصولاً لفناني الداخل والشتات.

كانت بداياته في مرسم الفنان المقدسي خليل حلبي، في حي باب الخليل بالقدس، حيث بدأت تجربته في رسم البورتريهات والأمكنة وحارات القدس وبواباتها، فكمال بلاطة عرف الرسم بكل متطلباته، بدءاً من الواقعية ومروراً بالبوستر السياسي والتعبيرية، وقد جمع في بعض تجاربه بين الشعر والرسم أثناء إقامته في بيروت، ونشرت كثيراً من رسوماته مجلة (الأفق الجديد) الأدبية عام (١٩٦١) في القدس، حيث كانت أعماله في تلك المرحلة تنحو نحو الحس الغرافيكي الذي يعتمد على التقتير اللوني وإظهار الخطوط الحادة للأمكنة والتشخيصات، فكانت تخطيطاته تعبر عن قوة الرسام في التكوين، وصولاً إلى التعبير عن فاعلية الموضوع بأقل الخطوط والتفاصيل.

كانت رحلته الأكاديمية ذات تنوع كبير عبر رحلاته المتعددة، بدءاً من فلسطين والأردن وبيروت وأوروبا؛ فقد درس في أكاديمية الفنون الجميلة في روما (١٩٦٠-١٩٦٥)، ثم تابع دراساته لاحقاً في واشنطن (١٩٦٨-١٩٧١) في كلية كوركوران لمتحف الفنون الجميلة. عاش في الولايات المتحدة وفرنسا والمغرب ولبنان، وحصل على منحة تفرغ لدراسة الفن الإسلامي بالمغرب من مؤسسة فولبرايت (١٩٩٣ و١٩٩٤). أقام عدة معارض شخصية في القدس وعمّان وأبوظبي والمنامة وبغداد والرباط وباريس وموسكو وأوسلو وطوكيو ولندن وأمستردام ، كذلك في المتحف الوطني الأمريكي بواشنطن، وفي متحف كوبربونيون بنيويورك (١٩٨٨).

تعتبر تجربته الأساسية التي أصبحت صيغة مميزة لتجربة كمال بلاطة، تتمثل في مناخات تفكيك المفردة الزخرفية والذهاب



كمال بلاطة

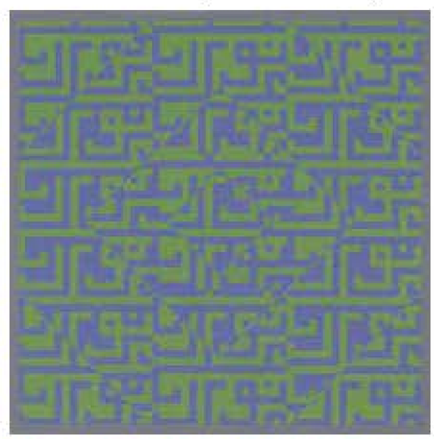
بها إلى مساحات تجريدية قامت على مفردة النور، ويعود ذلك في ظني إلى ما يبثه الزجاج المعشق في قبة الصخرة والكنائس، فكانت دليله إلى إعادة صياغة اللوحة التجريدية التي طرحت إمكانية تحديث التجريدية الإسلامية، فقد تحول من التشخيصية إلى لوحة النور وإعطاء النور قيمة فنية آسرة، فكانت بمثابة تحقيق مساحة خاصة أثناء وجوده في روما وأمريكا فلم يتورط بالتجريدية الغربية، بل قدم إضافة مناكفة لتجريدية الغرب عبر جذوره العربية الشرقية، عاكساً المكان وتجلياته بطرائقه الخاصة وفهمه العميق لعناصر وخصوصية القدس.

وفي جانب آخر فتن بالحرف العربي ليقدم تكوينات جديدة فيما يخص المفردة والعبارة على حد سواء، فكلمة ثورة على سبيل المثال أخذت مساحة كبيرة في حروفياته الأقرب إلى شبيح حروفي معقد حتى يخاله المشاهد تجريداً بحتاً، فحوّل الحرف الى سلالات من التداعيات الشبيحية المتشابكة عبر دراسة عميقة للقيم اللونية وتباديليتها في مساحة الحروف والكلمات، من خلال الإخلاص للمربع والحرف الكوفي الأقرب الى الهندسية الحروفية، فكان مساره مختلفاً مع مجايليه، الذين عبروا عن القضية الفلسطينية بصورة مباشرة في التشخيصية والتعبيرية، فكانت رسالته رسالة حضارية تشير إلى سحر فلسطين الجمالي، من مبانٍ وطبيعة وخصوصية مقدسة، مبرزاً ذلك في طبيعة ثقافته الفنية، التي تمظهرت في عناصر أعماله التجريدية والحروفية، تلك الحروفية التي تطورت لتصبح علامات إيمانية للحرف، متعمقة في جوهر الجماليات الفنية بمعزل عن المعنى المباشر، حيث يقول عنه الدكتور فريد الزاهي: أما في منحاه التشكيلي فقد كانت تنويعاته على الحرف أكبر من أن تكون حروفية، لأنها جردت الحرف من حرفيته لتغوص به في التخطيط، وفي التشكيل الهندسي. ظلت أعمال الفنان عبارة عن تأملات شبه صوفية، تستبطن العالم في قلب المعمار الهندسي للوحة، وإن كان المتصوفة يفضلون الدائرة لتناسقها الأملس الذي يجعل العالم عبارة عن دورة لا نهائية، فإن بلاطة، يدمج هذه الدائرة الخفية في قلب تربيعاته، كما ليعبر عن حدة الرؤية للعالم وعن زواياها الجارحة.

كثير ممن كتبوا عن بلاطة، اعتبروه

صوّر سحر فلسطين الجمالي في المكان بطبيعة وخصوصية مقدسة

أعطى للحروفية علامات إيمانية تتعمق في فلسفة اللون والشكل وتجلياته البعيدة








استعمل الحرف كمفردة معمارية

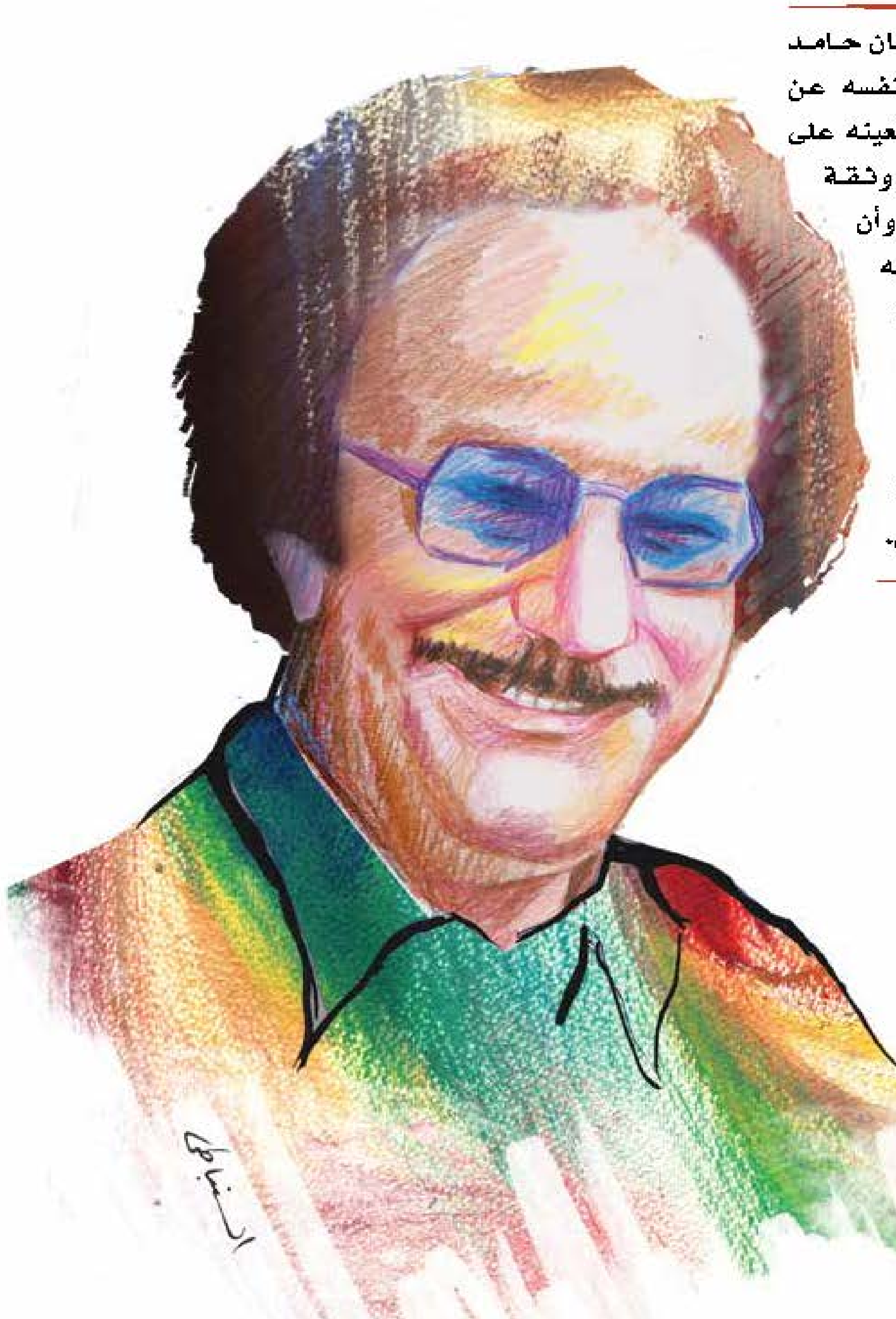
نجم الفن المعاصر

حامد ندا.. انحاز إلى جماليات الحياة الشعبية



أشرف سعد

استطاع الفنان حامد ندا أن يبحث لنفسه عن طرائق أسلوبية تعينه على التعبير بوعي وثقة من دون خوف، وأن يستفيد من تجاربه الحياتية والفكرية والشعورية واللا شعورية، في خلق تصورات جديدة ومبتكرة تتسم بالتنوع الجمالي، بغض النظر عن دقة التعبيرات والمصطلحات الفنية التي تملأ صفحات الفن التشكيلي.



ولد حامد ندا في (١٩ نوفمبر عام ١٩٢٤) في منزل عربي الطراز بشارع (الثلول) بحي الخليفة قرب مسجد السيدة سكينة، وأقام خلال طفولته وصباه في قصر كان يملكه جده بحي البغالة بالقرب من القلعة، وهذه المنطقة تمثل متحفاً للعمارة العربية، وكان والده ميسور الحال ويعمل شيخاً لأحد المساجد، وظهرت موهبته في الرسم في سن المراهقة فقام مدرس الرسم بتوجيهه إلى نقل أعمال الرسامين العالميين، وقد اكتسب في هذه المرحلة مهارات وخبرات أفادته في اجتياز اختبار القبول بمدرسة الفنون الجميلة العليا فيما بعد، وقد التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام (١٩٤٦) وكان موضوعه المفضل في الرسم هو الحياة الشعبية بخرافاتها، ولوحته (حلقة الزار) كانت اللوحة التي نال بها درجة الدبلوم، وقد نبهه أساتذته في كلية الفنون الجميلة إلى أنه كان يرسم خطوطاً خشنة غليظة تشبه أعمال المصور الفرنسي



(جورج رووه) وقال ندا في هذا الصدد (ثبيذت فيما بعد أن هذا كان شرفاً لي ولم يكن ينتقص من شأني، أن يكون بيني وبين (رووه) وغيره من التعبيريين تلك الروابط الروحية).

والعالَم السريالي عند (ندا) إفراز ذاتي من دون دراسة مسبقة، فعندما سمع عن السريالية وشاهد أعمال روادها، شعر بأن هذه المعرفة تكمل ما عاشه في طفولته وصباه، وعبر عنه تلقائياً في رسومه ذات المظهر السكوني الجامد، التي تتصف بالخشونة والغلظة في نسب الأجسام. تخرج ندا من كلية الفنون عام (١٩٥١) وعمل مدرساً للرسم عقب تخرجه بمدرسة أحمد ماهر الابتدائية، ثم سافر عام (١٩٦٠) إلى إسبانيا، حيث درس التصوير الجداري وحصل على دبلوم أكاديمية (سان فرناندو) للفنون الجميلة في مدريد، وعاد عام (١٩٦٢) ليعمل مدرساً بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وتولى رئاسة قسم التصوير عام (١٩٧٧)، وبعد إحالته إلى التقاعد عام (١٩٨٤) ظل أستاذاً غير متفرغ للرسم الجداري حتى وفاته.

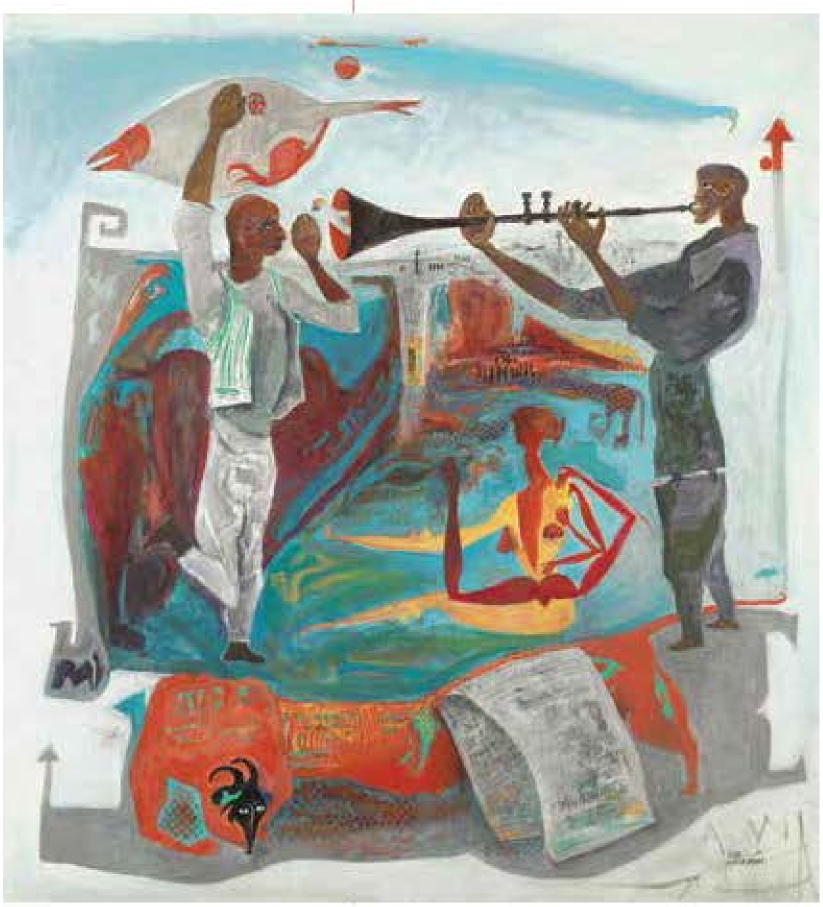
لم يهتم ندا بتسجيل الواقع الشعبي الذي عاش وترعرع في أحضانه، وإنما كان يستخرج في لوحاته ما اختزنه في ذاكرته التشكيلية، بعد أن تمر تلك الصور بمصفاة الفكر، وقد تميزت لوحاته عن الموضوع الشعبي بالمنظور الدرامي، الذي يعكس معاناة الفقراء والمطحونين والمهمشين وتعلقهم بأحلام اليقظة المرتبطة بالسحر والشعوذة.

شارك الفنان حامد ندا في معظم المعارض الجماعية التي أقيمت في مصر من عام (١٩٥٢) حتى وفاته، وأقام (٢٣) معرضاً خاصاً لأعماله في مصر وإسبانيا وإيطاليا وألمانيا وفرنسا، وقد اختار معهد العالم العربي في باريس إحدى لوحاته لتكون ضمن ثلاث لوحات تمثل الفن المصري في المتحف، الذي يمثل الفن العربي، كما احتفل المعرض القومي للفنون التشكيلية في دورته الـ (٢٨) بتكريم الفنان حامد ندا كضيف شرف، باعتباره أحد العلامات المتميزة في حركة الفنون الجميلة المصرية، وحصل على جائزة فن التصوير الزيتي الأولى من صالون القاهرة مرتين في عامي (١٩٥٧ ثم ١٩٥٩)، وجائزة التصوير الثانية من بينالي الإسكندرية عام (١٩٥٩)، وجائزة الشراع الذهبي الأولى من بينالي الكويت عام (١٩٧٥)، وجائزة صدام حسين العالمية في التصوير.

تحول أسلوب حامد ندا في بداية الخمسينيات إلى تغيير أسلوبه في الرسم، فبعد أن عمل مدرساً لتلاميذ المرحلة الابتدائية وشاهد رسوم الأطفال وما تتمتع به من قوة التعبير، برغم رداءة الرسم وانعدام الخبرة، اتجه إلى التخلي عن قواعد المنظور، مع عدم الاهتمام بدقة الشكل الواقعي، وتركز اهتمامه على تحقيق نوع من الإحساس بالحيوية، بدلاً من الحالة

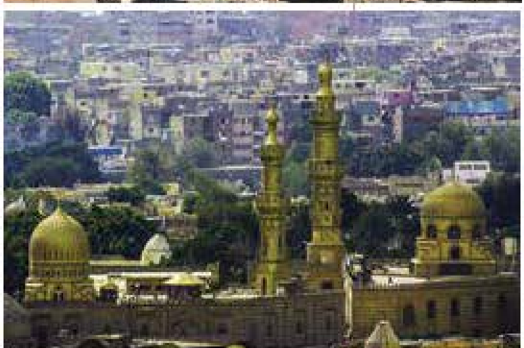
لم يسجل الواقع الشعبي وإنما ما اختزنته ذاكرته عنه بمنظور درامي

يعتبره النقاد أحد العلامات المتميزة في حركة الفنون الجميلة المصرية

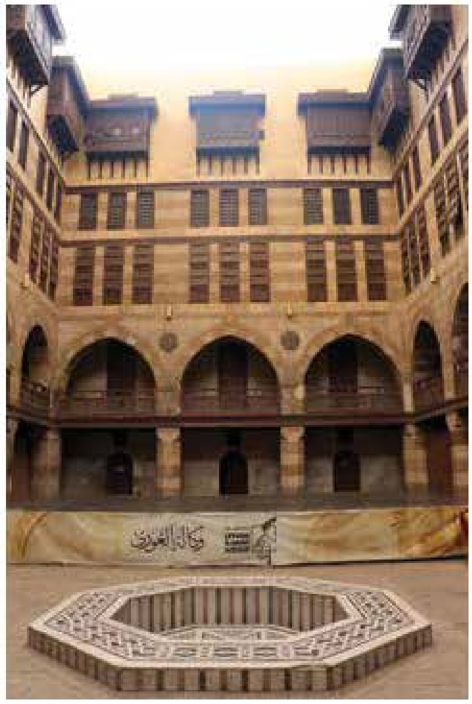


عدم الاهتمام بدقة الشكل الواقعي





بيئة محلية مصرية



السكونية الثابتة التي كانت تهيمن على لوحاته في فترة الأربعينيات، ولاحظ النقاد أن الشخصيات المرسومة في لوحات ندا، تحررت من حالة السكون والاستسلام للقدر، مع تحررها من أجسامها الثقيلة ذات الأطراف الغليظة، لقد تحولت إلى كائنات متحركة أقرب إلى الرشاقة والانسيابية، ومن أعمال هذه الفترة لوحة (العمل في الحقل ١٩٦٢) التي فاز عنها بجائزة الدولة التشجيعية، وهي تعكس استلهاماً واضحاً للفن المصري القديم، ثم لوحة (الثورة في عشر سنوات)، ولوحة (التصنيم)، ولوحة (إفريقيا) عام (١٩٦٣). وقد استطاع حامد ندا، أن يفيض على الرائي حيرة مقلقة، وأن يُثير فيه انطباعات مبهمة مشحونة بالترقب والغموض. وفي مساء (٢٥ إبريل عام ١٩٩٠)، انقطع التيار الكهربائي فجأة عن مصر كلها، وكان انقطاعه لعدة ساعات، وكان الفنان حامد ندا في مرسمه بمبنى وكالة الغوري بحي الأزهر مع مجموعة من طلبته في كلية الفنون الجميلة، فخرج من المرسم يتلمس طريقه في الظلام الحالك وسط المسالك غير المنطقية بالمبنى المملوكي العتيق، وهبط على سلالمه الحجرية الضخمة حتى بلغ فناء الوكالة، وفجأة اتجه إلى غرفة الهاتف، ولم ينتبه إلى المستوى الحجري المرتفع أمام هذه الغرفة فانكفأ على وجهه، ولكن رأسه لم يصل إلى الأرض، وإنما ارتطم بزاوية القائم الحجري الأيسر لباب تلك الغرفة ففقد الوعي، وقضى في المستشفى نحو الشهر، ثم أسلم الروح يوم (٢١ مايو عام ١٩٩٠)، تاركاً لوحات خالدة تشهد على عبقريته الفنية، ومعرضه الأخير الذي كان مقاماً بقاعة أخناتون بالزمالك حينها.

جسّد في لوحاته ما اختزنته ذاكرته التشكيلية

تخلى عن قواعد المنظور والاهتمام بدقة الشكل الواقعي متحرراً من السكون بحرارة الإحساس





من رسوماته

الخط الأصفر في الحداثة التشكيلية



نجوى المغربي

عزلة متعبة، جلد سميك (مكرمش)، غيمة توحي ببرودة حفيدة مهووسة بجدها، جدران الحجرة مشبعة بالرطوبة، شخوص مبجلة تنصت باهتمام، موديلات القبح البارعة الجمال، شخصيات من عوالم وأزمان مختلفة يتشاركون اللوحة منصتين، تفجير الكآبة بأمانة اللون والضوء، موجات من اللون مهتزة تمسك بمعصم الرسام، قبل أن يطلقها لتحرك سواكننا مع مستنسخ اللوحة من حيواتنا، ما الذي يجعلنا ننفعل ومازلنا بالخط الأصفر في العصور الفيكتورية؟ لعله الاحتراف والدقة الأشد أو بكورة الطبيعة الأولى قبل أن (يهيش) نبتها وربما هي ألوان مذابة بلا رعونة، محبة لشخوصها التي تضربها، غنية بما أرادت لهم من داخل وخارج وملامح، إنها كل هذا ويزيد، صاح بيشينيسكي بنهايات الحياة والموت والحقيقة ملحاً، وهرع كل منا إلى داخل أحد شخوصه فدخل فيها باحثاً عن نفسه، ولعل شخصين متعانقين في لوحته احتويا ملايين البشر، فكانت المسطحة فكراً وعقلاً قبل ضوء خافت ورسم وألوان باردة، برغم حضارة العناق، وربما هو الرعب والذوبان والاختباء في الآخر، كان الهلع مع رومانسية الفكرة المتقاربة، واستنساخ لوح الخشب في الشرق إلى باريس في أعيادها المتلألئة وسط المطر.

الانطباعيون الأولون لم تكن لهم ذاكرة سطحية مثقوبة، كانت ذاكراتهم خزائن معبأة بالثقافة والقراءة المختزنة، والمرئيات المختلفة على مر اللحظات، لم ينكروا الأول واستعملوه قشاً يدفئ لوحاتهم ويدثرها، فاقترنت السماء الصافية بالحائط المتهالك طلاؤه، والمرأة البارزة عظامها وعمارة الفن المحتفى بالآثار الإسلامية الشاهدة، ذروة الارتفاع إلى كل ما يزيد في عدد أجنحة اللوحة، إنه رودولف والسير جوشوا، خط الدفء والإمساك بطعم الدهشة وثوب التفاصيل من الجمال المثقف، خريجو أكاديميات الفن العالمية مازال تنقصهم اللمحة والاستحضار، عدّ جوجان عدد ضربات الفرشاة، وقاس أوريستس بوزان مساحة كل لون، وانعكاس زوايا اللوحة في بؤر عين متلقيها، وألقت الأرجوحة الضوء على التحرش بالجمال، فكتب فراغونار تاريخاً ملكياً في لوحة هي الأشهر عبر تاريخ التشكيل الأوروبي.

لم تعد وجهتي محددة لرؤية اللوحة، قالها جوريس عبر حقبتي رسماته، حتى إن بعض لوحاته كانت تنظر للأخرى عبر زاوية: أي لم يضع بمرحلتيه وأدخلهما في مناظرة معاً، ربما للرائي وربما لنفسه كي لا ينخدع بعد تكليف الملك له بالرسم الأكبر، وربما تكون الطبيعة فقيرة لكن بؤرة اللوحة تغنيها وتشرح وجوديتها لدينا فننتبه وندهش مرات عديدة ولا ندري انفعالنا كيف يسير، حين يسكب اللون على مسطح اللوحة عليك أن تتعامل مع سجلات قيم السطح، وما خربشته يد الفنان من حكايا وحياة مستقلة مليئة بالرموز، التي ينفعل بها العقل كما عند سوريو، كما أن ضعف الوعي الجمالي قد يؤخر مجتمعاً عقوداً بأجيالها إلى حين الاستعداد للذائقة الفنية والانفعال وإدراك العمل التشكيلي، سواء جاء ذلك الإدراك في صور متفردة أو بشكل جماعي، لذا فالثراء البصري ثم التخيلي للسيميولوجيا لا يكتمل إلا بالصورة التي سرعان ما نندفع بعد رؤيتها إلى التفكير والخيال، وعبر المدارس المختلفة، لم تكن طاقة الإحساس التشكيلي تختلف في رد فعل الرائي طالما وجد التماسك في التشكيل. هربرت ريد فصل بين أن تقف منفعلاً وبين استحسانك لرسمة فقطع بذلك، العلاقة بين الإبداع وصفقات التربح من اللوحة، الترابط عملوا بريشتهم على محو آثار الاستعمار الفكري من أعمالهم، فأطالت اللوحة أعمارهم معها، أميديو وجوناثان، ممن تعاطوا الفن باختلاف النظرة، لكنهما سلما كل زوايا أعمالهما لعناصر فن خالص لا حدود له فجاءت الصحوة، النساء الجميلة، الأطراف المستطيلة، دعوة للكشف عن كل غموض، فن يحوي جمالاً واستحوذ على جدران مختصي الجمال في العالم من محترفين وهواة وصالات عرض ومؤسسات، ما إن نذكر سيزان، ونتأمل الصرخة ويريك مونك فتياته على الجسر، حتى تستند إلى راحة كل أجواء الانفعال باللحظات، فصيف وطبيعة ونسيم من عالم نظيف تسكنه فترات حسبما تريد من وقت، بعض اللوحات تسمعك أصواتها.. موسيقا أو نباح كلب أو اهتزاز أرضي، وقد تشم رائحة طعام ودخان سيجار.. لا تتفتت في انفعالاتك، فكلها ألقاها الفنان بغية التأثير فيك عبر اللون والخط ومسافة الرؤية، عبر نفسك والحامل ونفسك والشخوص، حتى لو هي آلات، لا يجب أن يدفعك الركوكو المقصود في اللوحة إلى التوهان، فالخطف البصري لا يدوم قصر أو طال، ففي الإيحاءات الأعمق والأبعاد ما بعد الثانية تتخطى مكونات هواجسك، فتقرر إنتاج انفعال ما مثلما فعل بولوك نابشاً في ذكرى كل الهجمات، إن اتجاهاً قديماً بدأ يغزو العالم ثانية لعوامل معلومة ومتضاربة، جعلت المونوكروم يسيطر على اللوحة، وعلى كثير من الأداء، فلا تجعل انفعالاتك مساوية له، وقسها على نبذباته، لتصل إلى ما يرضيك في التذوق والتفاعل الانفعالي مع ثقافة البصر، التي قصدها التشكيلي في خلطة اللون الواحد، وتظل الخلطات للجميع متاحة، كما عناصر الطبيعة ملك للكل، ويبقى منها في الذهن فقط ما كان واضحاً بامتياز. فلا يوجد جمال ممتاز لا يتمتع بغرابة ولو في أبعاده النسبية، فضلاً عن قضايا كثيرة كالعولمة والوجوديات الافتراضية، وكل ما من شأنه أن يؤثر في النفس والفكر في السلوك الإنساني، بعد إزاحة المعتقدات والقيم والمبادئ الأساسية التي شكلت غربة عن اللوحة حتى مع راسمها، وعلى أقل تقدير فهو انفصال عن الذات أو أنوميا وانخلاع عن الواقع، أدى إلى تذمر وتشويه وبالتالي انعدام المغزى، وهي فانتازيا عجائبية أحياناً متحررة، أو يرافقها تنظير فلسفي محرض، لالتئام الذات المكسورة المجتمعية والفردية للفنان وأدواته، كاندينسكي المتأبط لذراع الاستبصار قدر كل هذه الانتكاسات المجتمعية، فقفز من الجذب المباشر إلى البناء في النفس والفن والسلوك الاغترابي، وإن ظلت المقاطعات اللونية قوية وحازمة كميتافيزيقا مساندة بقوة للرغبات البشرية، خلافاً لمارك ومن يربتون على أكتاف الأرواح البشرية من العالم المادي.

> **منذ العصر الفيكتوري برز انفعالنا بالخط الأصفر وأبعاده العميقة في الدفء والدهشة**

ابن النيل المبدع

سعيد فرماوي..
الفنان الشامل



مهاب لبيب

كانت بداياته تعلم فن الرسم على الحيطان بالفحم المستخدم في (الخبيز)، حيث رسم (أبو زيد الهلالي) و جميلة بوحريد و الحاج حنفي الصول و أناساً كثيرين، كان الحائط معرضاً مفتوحاً لطفل صغير.. كان المكان كشكولاً جميلاً.. أحب الموسيقا وتعلم العزف على العود حيث كان شراؤه في متناول اليد، فسعره لا يزيد على ثمن سندويتش. يرسم سعيد الكاريكاتير في أي مكان، أما لوحاته التشكيلية؛ فلها أتيليه خاص يمتلئ بأعماله الزيتية و المائية و بالخامات المختلفة. يرسم سعيد على كل الأشياء المهملة، ومنها لوحة بالألوان الزيتية على طشت الغسيل فكانت من أفضل أعماله.



فنان كاريكاتير عالمي عمل في صحف عربية ومصرية منها صحيفة الخليج الإماراتية

عمل الفرماوي (١٦) سنة ببعض الصحف العربية في لندن وبجريدة الخليج الإماراتية، ثم عاد للعمل رساماً للكاريكاتير بصحيفة الجمهورية، وهي إحدى الصحف القومية بالقاهرة.

ولد سعيد في قرية قرب مدينة طوخ في محافظة القليوبية، بشارع (عزبة محروس)، وعلى اسمه كتب مسرحية (حكايات عزبة محروس) على طريقة (الحكواتي)، والتي عرضت على مسرح الطليعة بالقاهرة، حيث كان هو بطل العرض ممثلاً ومؤلفاً وراوياً وعازفاً ورساماً. وتتناول المسرحية الأحداث والشخصيات المختلفة في الشارع الذي نشأ وتربى فيه سعيد، حيث الأهالي والجيران والمقاهي وطقوس الزفاف. يروي فيها صورة ضاحكة لليلة الدخلة، والشجار الأول بين الزوجين، وأخبار الحجاج.. يعرفنا بشخصيات القرية، وينقلنا إلى حياته الخاصة حينما كان تلميذاً.. ويقدم صورة ساخرة للمدرس والتشكيل اللفظي للكلمات التي





كان يلقنها للأولاد.. وعقابه لهم بالضرب على أقدامهم الحافية.. والحدث الأكبر كان زيارة الكاتب والمفكر الفرنسي جان بول سارتر، وتعليمات الإدارة لاحتفال القرية والمدرسة بمروره في طريقه إلى (سرس الليان)، حيث مركز اليونيسكو في دلتا مصر. تردد اسم (جان بول سارتر) وأهل القرية والتلاميذ لا يدركون مغزاه أو من هو، إنما هو ضيف مصر وعليهم الاحتفاء به، وتعليق اللمبات الكهربائية.

بعد غياب طويل؛ يعود ليجد كل شيء قد تغير.. معالم عديدة لم تعد موجودة.. تشوهت المعالم الجميلة القديمة لمصلحة الانفتاح.. المباني المتلاصقة.. (السوبر ماركت)..

ومن مؤلفاته أيضاً (سلامتك يا مصر) وهو مطلع أوبرالي تقول كلماته:



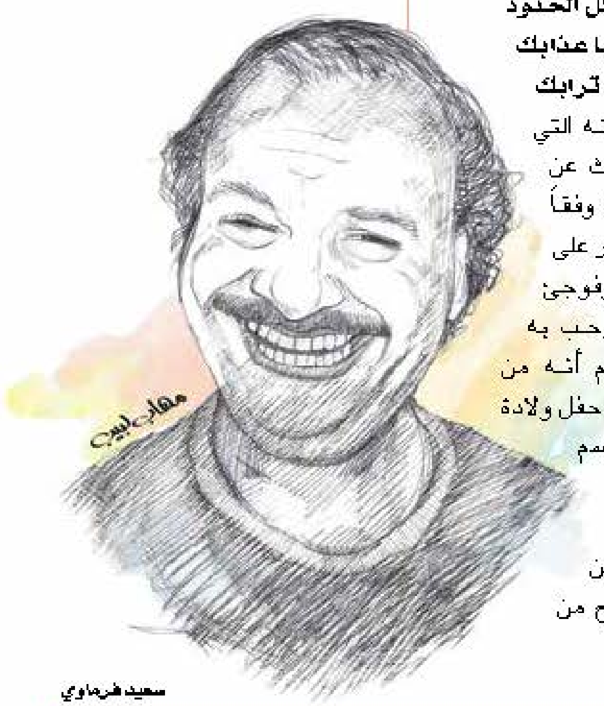
إحدى لوحاته التشكيلية

سلامتك يا مصر وسلامة ترابك
سلامتك يا غالية وسلامة شبابك
يا أول عبارة ف تاريخ السنين
في إنجيل مقدس وقرآن مبين
فقال ادخلوها بسلام آمنين
يا أرض المحبة يا فاتحالنا بابك
سلامتك يا مصر وسلامة ترابك
تدوم لينا شمسك
وضحكك وهمسك
ويومك وأمسك
وضلة رحابك
سلامتك يا مصر وسلامة ترابك
يا عالية وغالية وصابرة وعنود
يا لسمة أمل في ضمير الوجود
يا شامه وعلامة ف كل الخدود
عذابك عذابنا وعذابنا عذابك
سلامتك يا مصر وسلامة ترابك

ومن ذكريات سنواته التي عاشها في لندن، هي البحث عن جزار يبيع اللحوم المذبوحة وفقاً للشريعة الإسلامية، حتى عثر على محل يشغل القرآن الكريم، وفوجئ أنه باكستاني الجنسية ورحب به ترحيباً شديداً، حينما علم أنه من مصر بلد الأزهر، فدعاه إلى حفل ولادة ابنته وطلب منه اختيار اسم المولودة.

يتميز سعيد بصداقاته الكثيرة للفنانين التشكيليين والممثلين بالسينما والمسرح من كافة اقطار الوطن العربي.

في أعماله المسرحية يتناول حكايات الأهل والجيران والعادات والتقاليد والشخصيات الكاريكاتيرية في حياتنا



سعيد فرحاوي

وجع اللغة

في مسرحنا المعاصر



فرحان بلبل

> لا بد من إعادة فتح دفتر أوجاع المسرح العربي وخصوصاً لغته المسرحية

> علينا إعادة الاعتبار للنص المسرحي واللغة الفصحى من أجل إعادة التواصل مع الجمهور العربي وبين المسارح العربية نفسها

استقر المسرح العربي في جميع أقطاره على استعمال عامية كل بلد، لأنها، كما يقول الداعون إليها، الأقدر على مخاطبة الجمهور، دون حاجة إلى التوغل في دهاليز الفصحى التي تقيم حاجزاً بينها وبين العقول.

ولو انتهى الموضوع عند هذه النقطة لقلنا: إنها نهاية مستريحة وسعيدة للمسرح العربي، لكن المشكلة أن المسرح العربي، وقد توصل إلى الصيغة التي استقر عليها، يدخل أوجاعاً مؤلمة، فهو متراجع البناء الفني برغم جمالياته الشكلية، وهو من غير جمهور برغم ضوضاء إعلانات مهرجاناته، وهذا يعني أن المسرح العربي اليوم يكاد يكون ميتاً مادام مبتور الصلة بالناس، وهذا يعني أن يُعاد فتحُ دفاتر أوجاعه من جديد، ومنها أوجاعُ لغة المسرح.

عندما بدأت دورات (مهرجان دمشق للفنون المسرحية ١٩٦٩)، كان من شروط الاشتراك في المهرجان أن تكون المسرحية باللغة الفصحى.

في تلك الأيام كانت العروض المسرحية العربية، مؤلفةً كانت أو مترجمةً، تدور حول هموم العرب الكبرى، وكان على رأس هذه الهموم قضية فلسطين وما لحق بها من هزيمة حزيران عام (١٩٦٧)، وما تبع ذلك من هموم المواطن العربي في حياته وآماله وآلامه، وكانت العروض المشاركة متنوعة الأساليب والاتجاهات والمدارس، من البريختية إلى العبثية إلى التقليدية، وكل هذه المدارس كانت تسعى إلى إتقان البناء الدرامي المحكم.

وخلال سنوات أنجزت العروض المسرحية ما سُمّي يومذاك: (العرض المسرحي المتكامل)، فالفعل المسرحي وملحقاته كان موازياً في التأثير للكلمة، فكان العرض المسرحي متوازن الأركان لا يطغى فيه عنصر على عنصر، وفي الوقت نفسه أنجز الكتاب المسرحيون العرب نصوصهم التي امتازت بالقوة في البناء الدرامي، وكانت متنوعة المدارس والاتجاهات، تنهل من مدارس الغرب قديمها وحديثها ما تنهل، ثم تحوِّر وتُبدِّل فيما نهلت منه لتصبغه بصبغة عربية، ومن هنا أمكن أن تهاجر المسرحيات العربية من بلدها الأصلي إلى بلدان أخرى، وأن تلقى الاستجابة الحارة ذاتها التي لقيتها في بلدانها، وكان لذلك ثلاثة أسباب: أولها أنها مكتوبة بالفصحى التي يعرفها ويتذوقها العرب أينما كانوا، ثانيها أن مشكلات الوطن العربي، ومازالت، متشابهة مهما اختلفت أوضاع قطر عن آخر، وثالثها أن أكثر المسرحيات المهاجرة كانت تستمد موضوعها من التراث العربي بتاريخه وحكاياته وأساطيره، وكانت كلها ترمز بالتاريخ الماضي إلى الواقع المعاصر، وكان لذلك لذة فائقة، فهي استعادة لما نعرف، واعتبارٌ بأحداثٍ مما نعرف، وكان الجمهور مسروراً من كل هذه الأمور، فكان إقباله كبيراً، إذ كانت المسرحيات في كل الأقطار العربية، يُعاد عرضها أياماً كثيرة بإقبال كثيف، فسُمِّيت تلك المرحلة الممتدة بين منتصف ستينيات القرن العشرين ومنتصف ثمانينياته (مرحلة الازدهار العظيم).

في هذه المرحلة كان التواشج العربي، على صعيد الشعوب على الأقل، كبيراً، وكانت الحكومات في أكثر الأقطار العربية قد طرحت شعارات براقة التفَّ حولها العرب حول الكرامة الوطنية والشخصية، وهذا التواشج المتوهج سياسياً ووطنياً يحتاج إلى معادل فني، فكانت

اللغة الفصحى هي ذاك المعادل الفني، فهي الجامعة للعرب مهما تناءت أقطارهم، وهي التي صنعت الأدب المسرحي الذي صار جزءاً من التراث الأدبي العربي المعاصر.

لكن منتصف ثمانينيات القرن العشرين أبرزت شيئاً جديداً في الوطن العربي، وهو خيبة المواطن العربي من انتهاء الأحلام التي طرحتها بعض الحكومات العربية على شكل شعارات، بقيت ضمن ديماغوجية الشعار الكاذب، وانعكس ذلك في المسرح بأن أخذ يبهت ويتضاءل ويصاب بالجمود والتراجع، فكانت الدورات الأخيرة لمهرجان دمشق عبارة عن جرجرة بائسة للألق السابق.

إن هذا يعني أنه مع نهاية ثمانينيات القرن العشرين كان المسرح العربي قد أغلقت أبوابه السابقة، وكان لا بد من فتح أبواب جديدة تناسب الهبوط النفسي والفكري للعرب، ولم يتأخر انفتاح هذه الأبواب، ففي عام (١٩٨٩) أنشئ مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الذي كان نقيضاً لمهرجان دمشق، فالعرض المسرحي المتكامل مات ليحل محله عرض السينوغرافيا، والنص المسرحي المتقن غاب ليحل محله سيناريو، ليس أكثر من مادة كلامية، مهمتها إبراز المشهد البصري الفاتن للبصر، وليس لمخاطبة البصيرة، والممثل الذي كان سيد الخشبة، تحول إلى أداة صغيرة في يد المخرج، ليساهم في تأكيد المشهد البصري، وهذا المسرح التجريبي الحديث، لم يكن أكثر من تعبير عن عزلة الإنسان المعاصر ويأسه في العالم وفي الوطن العربي.

لقد جاء مهرجان القاهرة التجريبي في الوقت المناسب، فالتواشج العربي الذي أفرخ مهرجان دمشق انفرط، فكل مواطن عربي لم تعد تهمه الأحلام الكبيرة في القضايا الوطنية والدفاع عن العدالة والكرامة الشخصية، بل صار يهتم بأموره الحياتية الصغيرة، بعدما طحنته الأوضاع الاقتصادية التي استجدت في أكثر الأقطار العربية.

هذه العزلة الفردية كبرت لتصبح عزلة قطرية، وكان الأمر المنطقي المنبثق عن هذه العزلة أن يهجر المسرح الفصحى وأن يتكلم بلهجة بلده، وخلال سنوات قليلة انحسرت الفصحى عن المسرح العربي، فصرنا نقرأ الإعلانات عن العروض المسرحية: (نص وإخراج فلان)، وهذا الإعلان صار عربياً بامتياز.

وكانت نتائج ذلك كله ما يلي: أولاً: أُعلن عن موت الكاتب المسرحي، فلم يعد الكتاب يهتمون بكتابة المسرحية القوية البناء، والمسرحيات التي كُتبت في هذه المرحلة، لم تكن تليق بخشبة المسرح ولا خشبة المسرح تليق بها. ثانياً: أُعلِن عن ارتفاع شأن السينوغرافيا وما يتلو ذلك من ألعاب الإضاءة والبهلوانيات لخلق المشهد البصري الفاتن. ثالثاً: أهمل الجمهور الذي لم تعد العروض المسرحية تخاطب همومه وأحلامه، فالمخرجون يتبارون في براعة المنظور لا في مخاطبة العقول والأفئدة.

هذه الأمور الثلاثة التي شكلت ملامح المسرح العربي منذ نهاية القرن العشرين حتى اليوم، جعلت المسرح قاصراً، وإذا بصالاته التي كانت تعج بالمتفرجين يوماً بعد يوم، صارت فارغة، وكثير من العروض العربية تكتفي بأن تُعرَض في المهرجان المشاركة فيه.

وقد خاف المسرحيون على مسرحهم بعد انهيار جمهوره، فلجؤوا إلى حيلة باهرة هي الإكثار من المهرجانات، لكن بعض هذه المهرجانات، لم تكن أكثر من تجميع عروض، تزيد دائماً من الإعلان عن سقوط المسرح العربي وعن تخليه عن جمهوره.

لكن الحياة ترفض أن تمر مرحلة دون كتابة نصوص مسرحية، وإذا مرت فترة زمنية منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين تراجعت فيها الكتابة المسرحية، فإن بدايات القرن الحادي والعشرين عرفت عودة قوية لكتابة النصوص المسرحية، لكنها هذه المرة مكتوبة بالعامية، وهي نصوص يحمل الكثير منها عناصر القوة الدرامية، من بناء الحبكة إلى بناء الشخصيات وتطور الصراع، وأنا مطّلع على كثير من هذه النصوص في عدد من الأقطار العربية، لكن هذه النصوص لا تهاجر خارج قطرها، لأنها تبقى حبيسة فيه بسبب اللهجة المحلية المكتوبة بها. وقد طرحتُ قضية اقتصار المسرحيات على أقطارها، بسبب اللهجة أمام الكتاب الجزائريين في زيارتي الأخيرة للجزائر أواخر العام الماضي، واقترحت عليهم أن يعيدوا كتابة مسرحياتهم بالفصحى، وبهذه الطريقة يمكن أن يقرأها القارئ العربي خارج الجزائر.

هذا الاقتراح أقدمه لكل الكتاب العرب الذين يكتبون نصوصهم بلهجات بلدانهم، فلعلنا نتواصل من جديد مع التأليف المسرحي العربي، وقد يكون هذا الاقتراح غريباً، لكن هذه الوسيلة أضعف الإيمان، ولعلها الطريقة المناسبة في أيام التراجع المسرحي العربي لكي يعرف المسرحيون العرب بعضهم بعضاً، ولعلها تقيم جسور التواصل بينهم.

حدث التحول والتبدل في الثمانينيات عبر المهرجانات التي تسمي نفسها بالتجريبية حيث سيطرت السينوغرافيا على النص المسرحي

في الستينيات والسبعينيات درجت العروض على تناول قضايا وهموم الإنسان العربي

نجحت العروض المسرحية لوجود لغة فصحى مفهومة في التواصل فيما بينها برغم تنوع الأساليب والاتجاهات والمدارس

حصدت جوائز المهرجان القومي للمسرح المصري

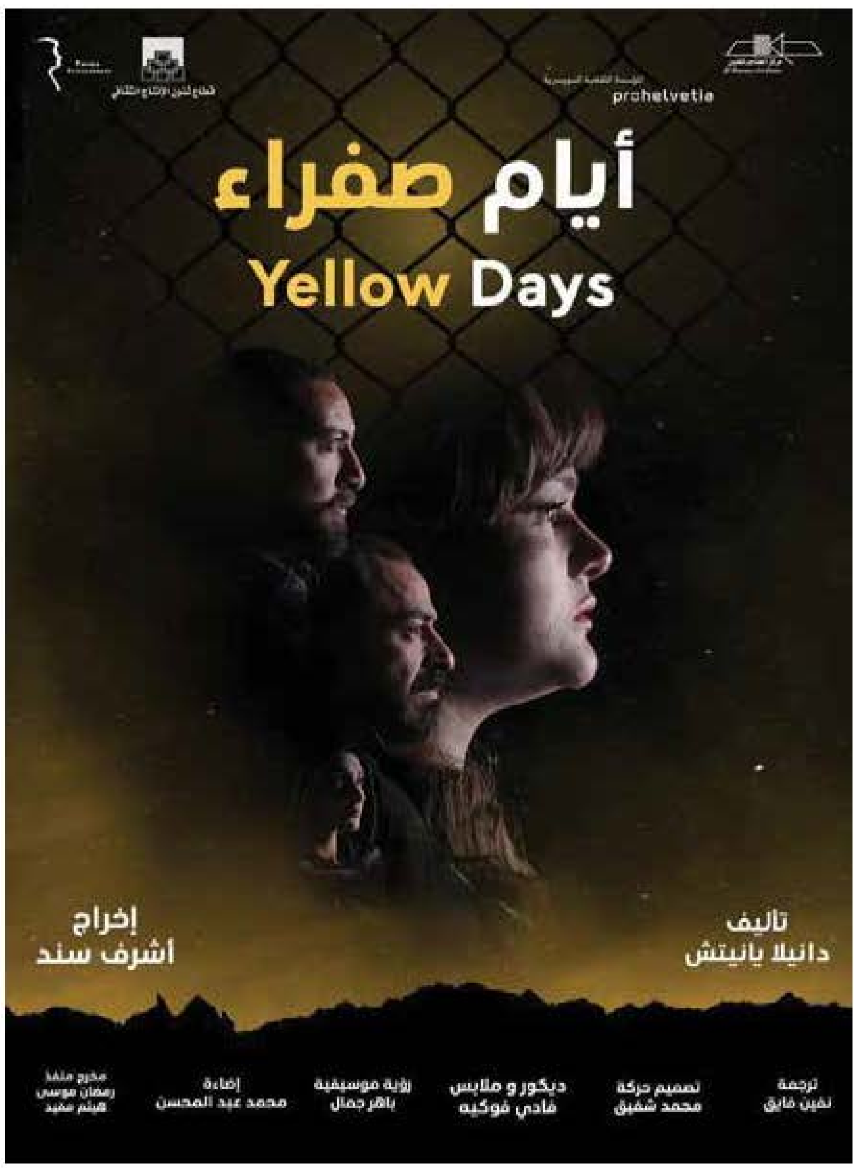
(أيام صفراء)

مسرحية تحكي صراع الإنسان مع ذاته



أمنية طلعت

ملحمة إنسانية راقية وموجعة في الوقت نفسه، يلعب النص فيها دوراً أساسياً، فمن دون النص لا يوجد مسرح، والكاتبة السويسرية من أصل يوغسلافي دانيلا يانيتش كتبت (أيام صفراء) من واقع تجربة حقيقية عاصرتها بنفسها وهي طفلة أثناء حرب البوسنة والهرسك، وانقلاب أهل الوطن الواحد على بعضهم في حرب عرقية ودينية مزقت بلادهم وأدمت معالم إنسانيتهم، وربما بترت كل قيمة عرفوها، ولذلك خرج النص مأساوياً صادقاً، تتجلى فيه روح البشرية المغدورة بألعاب الساسة الكبار، الذين لا يأبهون لإراقة الدماء في سبيل تحقيق أطماعهم السلطوية.



تأخذك مسرحية (أيام صفراء) في نسختها العربية، والتي ترجمتها نيفين فايق وأعدها دراميا عمر توفيق، من أول مشهد لها لتخوض تجربة، ربما تردك إن لم أبالغ إلى الملاحم التاريخية، التي تحكي صراع الإنسان مع ذاته ومع القوى العليا، في محاولة للبحث عن هوية خالصة له، لكنه في النهاية يصطدم بواقع ،ألا وهو الدمار حتى لو كنت أنت المنتصر.

سباق قيمي يدور بين الشخصيات الثلاث بالمسرحية (الزوجة، وأخيها، وزوجها)، فالزوجة والزوج ينتميان إلى فصيلين عرقيين أو دينيين مختلفين، حيث لم يوضح النص ماهية هذا الاختلاف لأنه في النهاية لا يهم، فالفكرة في الأساس قائمة على الصراع بين المختلفين، أياً كان سبب اختلافهم، وأن الحب الصادق يذيب أي خلاف، بينما يقف الزوج موقف زوجته نفسه، ولكنه يرى أن أي خلاف يمكن حله بالنقاش والديمقراطية، وهنا نلحظ أن الكاتبة لم تمنح أسماء حقيقية لأي من شخوص أو مفردات نصها، فنحن نتعامل مع فصيلين يمثلهما الزوج والأخ وفصيل ثالث يحكمهما، أعطته اسم الحمر، ربما لما في هذا اللون من دلالة دموية أو رمزية الطغيان، بينما أبطال المسرحية لا نعلم لهم أسماء، فهم ينادون بعضهم بعضاً بصفاتهم داخل النص، والكاتبة تعمد من خلال ذلك إلى تعميم القضية، التي تناقشها فهي قضية عالمية لا علاقة لها بمكان محدد.

أضفى المخرج أشرف سند على النص رؤية شديدة التميز، فلقد غلفه بإطار على

هيئة مباراة بين فريقين، حيث نشاهد مباريات بين الفصيلين تتخلل المشاهد عند نقاط الصراع في الحوار بين الأطراف، ينساق لها الأخ الذي تعصف بذاته الفوارق بين الفصائل المتعددة داخل المجتمع، وبرغم تأكيد الأخت/ الزوجة لأخيها أنها مجرد مباريات لا يعني الفوز أو الهزيمة فيها أي شيء، فإن الأخ يؤكد أن الهزيمة موجعة وأنه لا بد لفريقه/ فصيله أن ينتصر. يقدم المخرج أيضاً شخصية صامتة على الأحداث وهي شخصية ملاك الموت التي قدمتها سلوة عاشور في عذوبة مفرطة، فنجدها تجسد مشاعر الأسى والحزن على ما ينتج من موت ودمار بسبب الشجار والحرب، في رقصات تسيل بهدوء موجع بين الأحداث، خاصة تلك الأحداث التي تشارك فيها الزوجة وكأنها تجسد ضميرها الداخلي الذي يقف عاجزاً بين كل هذا الخراب، الذي يطال أخاها وزوجها ومدينتها التي تذوي في مواجهة التطرف.

تحمل المسرحية كثيراً من الرموز ذات الدلالات الإنسانية الكونية؛ ففي المشهد الذي يجمع بين الأخ والزوج أثناء الهدنة وانسحاب الخمر، يجلس الرجلان ليلتقطا أنفاسهما، فيتعجب الأخ من الزوج الذي يصر على انتعال حذاء رياضي، بينما يحتفظ بالحذاء العسكري داخل حقيبته برغم أنه حذاء قوي، ويبرر الزوج ذلك بأن الحذاء الرياضي أكثر خفة في الحركة، بعد ذلك وعندما يعود الزوج إلى زوجته نلاحظ أنه انتعل الحذاء العسكري، دلالة على أن الحرب بين فصيله والفصيل الآخر الذي تنتمي إليه زوجته وأخوها قد أنهت ما تبقى لديه من إنسانية لتتعسكر روحه تماماً أمام أي ملمح لمدنية

يدير أشرف سند فضاءه المسرحي باحترافية


رباب طارق


أشرف سند

يغلفها عمق فهمه لرهافة النص الذي بين يديه، ويكسبه الكثير من الحيوية، فهو يقسم خشبة المسرح إلى نصفين عرضيين، النصف الأول الذي يواجه الجمهور، ويمثل منزل الأسرة، والمطعم الذي يلتقي فيه الزوج والأخ، ثم مخبأهما أثناء الهدنة من الحرب، والجزء الخلفي يجسد ملعب المباريات ثم ساحة الحرب، ويفصل بينهما بشباك مثل شباك مباريات كرة القدم، كذلك يضيف مذياعاً إلى الأحداث كنوع من تخفيف حدة مأساوية الأحداث ليسخر من تناول الإعلام السطحي لعمق ما يحدث بالفعل على الأرض. واستطاع مع مصمم الديكور فادي فوكيه أن يقدم رؤية مرنة لقطع الديكور المستخدمة، والتي يمكن تشكيلها بسهولة لتجسد مقاعد في منزل أو فراشاً أو طاولات في مطعم أو خندقاً في حرب، فأدت دورها بكفاءة لخدمة الأحداث، من دون أن تزحم الخشبة أو تحدث جلبة بتغييرها أو تحويلها.

ولا يمكن إغفال دقة اختيار الممثلين، الذين لعبوا بطولة هذه المسرحية الفائتة، فالفنانة رباب طارق استطاعت أن تجسد دور الزوجة الممزقة بين زوجها وأخيها ووطنها، وهي تشهد كل معالم الكون الذي تعرفه وهو يذبل ويفنى، فلقد استطاعت هذه الفنانة أن تريق الدمع من عيني في كل مرة أشاهد فيها العرض، كما تمكن الفنان رامي الطمباري بصوته القوي الرصين وقدراته الأدائية المميزة والمعهودة، أن يجسد دور الأخ المتطرف الذي لا يستطيع إنكار إنسانيته في مواقف بعينها، فينقذ زوج أخته على رغم انتمائه الى الفصيل الآخر واعتراضه على زواجهما، أما عابد عناني فقد نجح بقوة في تجسيد شخصية الزوج على اختلاف دفقاتها الشعورية، والتي تتصاعد وتزداد حدة مع تأجج الصراع بالمسرحية ووصوله إلى القمة، فهو هذا الشخص الهادئ الرومانسي، الذي يؤمن بالاختلاف بين البشر وأهمية الحوار الديموقراطي لحل أي نزاع.

(أيام صفراء)، مسرحية شديدة الأهمية، استطاعت أن تحصد العديد من الجوائز في الدورة الثانية عشرة من المهرجان القومي للمسرح المصري، حيث فازت بجائزة أحسن عرض، إضافة إلى جوائز الإخراج والديكور وأفضل ممثل وممثلة دور أول.

الممثلون رباب طارق ورامي الطمباري وعابد عناني وسارة عاشور تقاسموا دور البطولة بأدائهم المتميز

المخرج أشرف سند أضفى على النص رؤيته الإخراجية من خلال دلالات إنسانية كونية أبرزت الفضاء المسرحي للعمل

دانيلا يانيتش مؤلفة النص اليوغسلافية صورت معاناة الإنسان المغدور بشكل ملحمي


قدرات تمثيلية متميزة



لينا أبوبكر

بين أوكسيد الغرام وأزهار الشر

المسرح الميكافيلي وتفاح المجانين

إنه البطل النذل في المسرح الميكافيلي الذي يرتدي قناع الشخصية السياسية ليعبر عن نمط درامي رخيص، يستمد بطولته من سقطاته الأخلاقية التي يعينه على اجتراحها افتقاده معايير السلوك الإنساني الرفيع، وتمتعه بذكاء حاد قوامه المكر والبراعة في المخادعة والاحتيال، ثم الغدر تواطؤاً أو خلاصاً! ولكن لماذا ينتشر هذا النهج المتدني معيارياً ليجعل من النذل بطلاً؟ ألا يمكن أن يكون هذا بحد ذاته نمذجة ممجدة للتشوه؟

الميكافيلية ليست فقط ضمن أسطرتها النفسية، وذهنيتها الصلدة، بل أيضاً ضمن ملكوتها اللغوي، حين يستعير المشخصاتي مأثورات الشخصية الفلسفية، التي تحث على التحمل في سبيل إحكام قبضة الحكم، أو تروج للأذى كفضيلة ذكورية أو كنسية! ولكن، هل حقاً يمكن اعتبار المسرح الميكافيلي عدو الأخلاق أم كاشف النفاق؟

يرى النقاد أن رسالة ميكافيللي في مسرحيته (الماندراغولا) والتي تعني (تفاح المجانين) رسالة سياسية بحتة بعدما أثارت كتاباته سخط السلطة، وتلقى العديد من الاتهامات بنشاطات هدامة، وبين الإشاعة والحقيقة، لا يمكن إنكار خطر هذ الكاتب على القوة والحرية معاً؟

ليس بعيداً عن كتاب (الأمير)، ولكن ضمن استفادة حيوية من الآفات الاجتماعية التي تستبد بالمجتمعات، يمكنك أن تعتبر أن ميكافيلي أسس لنظام ردعي لكل الآفات الأخلاقية، التي تنخر في بنية المجتمعات، عن طريق: داوني بالتي كانت هي الداء!

إن فساد المجتمع الطلياني خلال عصر النهضة، لم يكن محفزاً وحيداً لكاتب مثل ميكافيلي، كي يشرح مجتمعه بهذا الإيلام وهذه السخرية، فالتجربة الشخصية من وجهة نظر الكاتب، تهيئه لأن يتحول من دور الضحية إلى دور البهلوان، الذي يمارس خفة ظل مع خفة يد يُضحك بها المتفرجين وهو يَضحك منهم، وهذا ما تثبته كل شخصية من شخصيات المسرحية التي تم نشرها عام (١٥٢٤)، إذ تتواطأ كل منها مع مصالح الآخرين ليس من مراعاة، بل من استغلال أناني دافعه تحقيق المآرب الشخصية حين تتوافق المصالح !

ولكن حتى (لوكريتسيا) زوجة نيتشا التي تقنعت بالعفة والتدين، ودخلت إلى حفلة الانحطاط الأخلاقي التي تحيط بها، من كل حدب وصوب، لم تكن بريئة تماماً، ليس

> مسرحيته (الماندراغولا) رسالة استمدها من الآفات الأخلاقية في محاولة لكشف النفاق والإسفاف

فقط لأنها رضخت للفساد، بل لأنها اعتبرت رضوخها انصياعاً لإرادة سماوية أقحمتها في هذا الطقس، لكي تتحقق المصلحة التي توحد الجميع على إنجازها!

الشخصية الغيبية هنا لها دور رئيسي في تحقيق المصلحة، بما أن لوكريتسيا أحالت خطيئتها ليس إلى الآثمين بل إلى الرب، وهذه بحد ذاتها معضلة وجودية يعانيها هؤلاء العدميون، وتعكس مدى السخرية المريرة التي تشبع نهم ميكافيلي المسرحي للكتابة عن الرذائل، وهنا تأتي المفارقة، فهل يكتب لذة أم مرارة أم فضحاً أم تصدياً؟ أم أنها جميعاً أضداد متكاملة لا يمكن لجانب منها أن يتم بدون نقيضه؟

السؤال الحقيقي هو: هل كان ميكافيلي يقصد فعلاً مدينته، حين أسقط شخصية البطلة العفيفة، التي انجرفت وراء الخطايا؟ ليبشر بخراب أخلاقي يعم بقية المدن الإيطالية فيما بعد، أم أنه تذرع بهذا ليقنع الجيل الذي عاصره بنموذج خرائبي لمسرح بلا أخلاق ولا أبطال شرفاء؟

وحين تقرأ له جملته الآتية: (يا لها من متعة حين تخدع المخادع) تدرك أن المسرح الميكافيلي فخ لعين، لأنه يستدرج الكاتب لنموذج البطل النذل، بكل صراعاته وثراء انفعالاته ومكائده وشرائره، ونفسه الأمّارة بالسوء، وكل ما يزين له هذا من أحابيل وألاعيب تغذي النص وتشحنه وتزوده بعقد درامية ساخنة وتصاعد منفلت للأحداث، وغليان أو فوران لغوي بديع، وهو ما تفتقر إليه عادة الشخصيات المثالية، التي تتحول إلى نماذج تمثالية خالية من عناصر التشويق والإثارة!

الشر الميكافيلي أب شرعي لأزهار بودلير الشعرية، هذا النفس الأسطوري بل الملحمي، بابتكار صيغ نفسية وإبداعية تبهرك وتخطف أنفاسك، حد أن تشهق من كل هذا الجنون، لأمر عبقري وطاغ، ومستحكم، ولا يمكن لكاتب أن يمسك بزمامه بهذا القدر من الجبروت، سوى حين يكون الشر جزءاً لا يتجزأ من رؤيته الفلسفية للحياة واللغة والمسرح على وجه الخصوص!

هل نظلم ميكافيلي وقد عدلت معه لغته؟ ألا يمكن أن يكون ميكافيلي كائناً مقهوراً تحول إلى كاتب قهري، حتى لتغدو الكتابة عنده فعلاً اضطهادياً، أكثر منها تفريغاً لمخزون عاطفي مكبوت أو متراكم، بحيث يبدو أن الشر تلبّسه حتى كأنه المرآة اللغوية للكاهن الروسي الشيطان: راسبوتين!؟

لقد كان ميكافيلي مادياً أو ينتمي إلى مذهب الماتيرياليزم الفلسفي أو الغائي الميتافيزيقي، الذي يتعامل مع الغاية كمبرر للوسيلة ضمن سبق عدمي – هيغلي أو كانتيّ!

وقد سبقهم ميكافيلي جميعاً إلى العبث، حتى كأنه كان يكتب على إيقاع حلم صافٍ، أو ما يسمى فوق المعرفي، حسب المذهب الأحادي المحايد، فلقد عرفهم قبل أن يعرفوه، وحدث أحلامه بهم في كامل وعيه قبل أن يستيقظوا من نومهم، فيوقظوه!

)اليبروح) الذي ينحدر من الفصيلة الباذنجانية نبات شرير، اعتقد القدماء أن له روحاً سحرية أو قوة خارقة، ولذلك صنعوا من مركبه الكيميائي ما يسمى بـ: (أوكسيد الغرام)، الذي يستخدم الآن كمستحضر تخديري في العمليات الجراحية، والمستشفيات، ويقال إن (التفاح) المركز منه يحتوي على نسبة معينة من السم، وهي تعكس براعة هذا الفيلسوف بالإسقاط النفسي والأسطوري والإيروتيكي على كوميديا مسرحية محزنة على الطريقة الميكافيلية، تبلورت إلى عمل أوبرالي في بداية القرن العشرين، ثم إلى استعراضات موسيقية وفيلم في الستينيات، وغيرها من استحضارات وتجليات فنية أخرى عبر العصور والحقب.

يظل ميكافيلي إذاً فيلسوف الخطيئة، الذي انتقم من العالم بالشر، ومن النفاق بالسخرية، ومن المخادعين بالخديعة، ومن الزمن باللغة، ومن الشعوب بالطغيان، ومن الظلم بالوحشية، ومن المسرح بالسياسة، ومن الفجيعة بالكوميديا.. فأي رجل هذا الذي حكم الدنيا بلا حكمة سوى النقمة، طالما أن إكسير القوة والنصر في شريعته هو السم ولا شيء غير السم.. ويلاه!

استلهم شخصية البطل النذل ليعبر عن نمط درامي يعجّ بالغدر والاحتيال

حاول إبراز عيوب مجتمعه من خلال تحول الشخصية من دور الضحية إلى البهلوان

مسرحه أشبه بالفخ اللعين لأنه يستدرج النموذج البطل النذل الذي يحذر من خراب سوف يعم

جمعوا بين الكتابة والإخراج

مئوية ميلاد ثلاثة من كبار المخرجين





أسامة عسل

يشهد عام (٢٠١٩) ذكرى مئوية ميلاد ثلاثة من أهم مخرجي السينما المصرية، الذين أسسوا لاتجاهات ومدارس سينمائية في السينما العربية وهم، كمال الشيخ وحسن الإمام، وعزالدين ذو الفقار، الذين تباينت مشاربهم الفنية، واختيرت بعض أفلامهم ضمن أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية والعربية، لا يجمع بين المخرجين الثلاثة مولدهم في عام واحد فقط، بل وتجمع بينهم أيضاً البراعة والإجادة واتجاههم لكتابة أفلامهم قبل أن يظهر مصطلح (سينما المؤلف)، وإذا كان من شيء آخر يجمعهم، فقد كانت فاتن حمامة هي البطلة الأثيرة لدى المخرجين الثلاثة.

ربما لا يتوقف كثير من المشاهدين عند (تيتر) المقدمة أو النهاية لأي فيلم، وإذا توقف سيكون لمعرفة أبطال الفيلم أو مخرجه وربما كاتبه، لكنه لن يتوقف عند اسم المونتير، وربما لا يعرف العامة وظيفة هذا الرجل القابع في غرفة مظلمة ليعيد توليف مشاهد الفيلم، وترتيب اللقطات من جديد على جهاز (المافيولا)، وقد كان المونتاج هو الباب الملكي الذي عبر منه كمال الشيخ (٥ فبراير ١٩١٩ – ٢يناير ٢٠٠٤) إلى السينما، فقد ألحقه الفنان أحمد سالم مدير استديو مصر للعمل بالمونتاج تحت قيادة المخرج نيازي مصطفى، وكان شغف كمال الشيخ بالسينما واضحاً، فقد أثبت تفوقه وظهر اسمه كمونتير على عدد كبير من الأفلام (٥٧ فيلماً)، وفي عام (١٩٥٢) أخرج أول أفلامه (المنزل رقم ١٣) من بطولة فاتن حمامة وعماد حمدي، وكتب كمال الشيخ قصة الفيلم وأنتجه وبدا فيه متأثراً بأسلوب المخرج الأمريكي ألفريد هيتشكوك الذي يتسم بالإثارة والغموض، وجاء فيلمه (حياة أو موت) عام ١٩٥٤، ليكون أول فيلم مصري يشارك في المسابقة الرسمية لمهرجان كان، ولعب بطولته عماد حمدي ومديحة يسري ويوسف وهبي، وقد حظي الفيلم بنجاح جماهيري كبير حتى حفظ الجمهور بعض حواراته (من حكمدار

العاصمة إلى المواطن أحمد إبراهيم، الدواء به سم قاتل). أخرج كمال الشيخ على مدى مسيرته الفنية (٣٧) فيلماً تنوعت ما بين اللون العاطفي، خاصة في بداياته، وتقديم الروايات الأدبية مثل: ميرامار، شروق وغروب، شيء في صدري ، وهو أول مخرج عربي قدم فيلماً عن الصراع العربي الإسرائيلي (أرض السلام ١٩٥٧) من بطولة فاتن حمامة وعمر الشريف، الذي يتناول محاولة سكان قرية فلسطينية تحريرها من أيدي الإسرائيليين.

من باب الترجمة دخل حسن الإمام (٦ مارس ١٩١٩– ٢٩ يناير١٩٨٨) السينما، حيث أتاح له إتقانه اللغتين الإنجليزية والفرنسية ترجمة النصوص المسرحية، فاختاره الفنان يوسف وهبي مساعداً له، ما جعله يتعرف إلى كبار المخرجين، وفي عام (١٩٤٧) أخرج أول أفلامه (ملائكة جهنم) الذي كتبه بنفسه، ثم كانت أفلامه التي تنتصر للمرأة مثل (اليتيمتين ،وظلموني الناس) اللذين لعبت بطولتهما فاتن حمامة، كما شارك في كتابة (٤٨) فيلماً من أفلامه، سواء بكتابة الفكرة أو السيناريو والحوار، وبعد فيلمه الأول انطلقت مسيرة حسن الإمام بقوة حتى إذا جاءت فترة الخمسينيات صار واحداً من أكثر المخرجين طلباً، ومن أكثرهم إثارة للجدل، وقد تنوعت تجاربه بين الاستعراض والغناء، وتلك المأخوذة عن روايات أدبية، والقضايا الاجتماعية التي فجرها في كثير من أفلامه.

ويحسب لحسن الإمام إخراجه لثلاثية الأديب الكبير نجيب محفوظ (بين القصرين ١٩٦٤، قصر الشوق١٩٦٧، السكرية ١٩٧٣) هذه الثلاثية التي تؤرخ سياسياً واجتماعياً لفترة مهمة من تاريخ مصر ببطلها السيد أحمد عبدالجواد وحياته المزدوجة بين عائلته ونزواته، ويعد حسن الإمام صاحب أنجح الأفلام المصرية على الإطلاق وهو فيلم (خلي بالك من زوزو) لسعاد حسني وحسين فهمي وتحية كاريوكا (١٩٧٢) الذي استمر في دور العرض ما يقرب من عام.

أما عزالدين ذو الفقار (٢٨أكتوبر ١٩١٩– ١يوليو ١٩٦٣)، فهو شاعر السينما الذي اختار الرومانسية منهاجاً لأغلب أفلامه، وبرغم

كمال الشيخ بدأ على خطى ألفريد هيتشكوك في فيلم (المنزل رقم ١٣) قبل أن يقدم أعماله المتميزة

حسن الإمام يحسب له إخراجه ثلاثية نجيب محفوظ ببعديها السياسي والاجتماعي


حسن الإمام


كمال الشيخ


عز الدين ذو الفقار

وفاته المبكرة (توفي وعمره ٤٤ عاماً) فإنه استطاع أن يترك رصيداً من الأفلام المهمة (٣٣) فيلماً، بينما كتب نحو (٤٥) فيلماً.

كان محمود ذو الفقار الشقيق الأكبر لعزالدين، قد سبقه إلى الفن مخرجاً وممثلاً، وتعلق عزالدين بالفن مثله، فاستقال من عمله كضابط بسلاح المدفعية، مثلما استقال بعده شقيقه الأصغر الفنان صلاح ذو الفقار من عمله كضابط شرطة، واتجه إلى التمثيل، ويبدو أن الفن كان قد تغلغل في نفوس الأشقاء الثلاثة، الذين يمثلون ظاهرة في السينما، وقد بدأ عزالدين عمله كمساعد للمخرج محمد عبدالجواد (١٩٤٦)، وكان فيلم (أسير الظلام) هو أول الأفلام التي حملت توقيعه كمخرج، ولعبت بطولته مديحة يسري وسراج منير ومحمود المليجي، وكان إعجابه بالقصة دافعاً لإعادة تقديمها مرة أخرى من خلال فيلم (الشموع السوداء)، الذي لعبت بطولته المطربة نجاة، ومايسترو الكرة المصرية صالح سليم، وقد حقق الفيلم نجاحاً كبيراً فاق تجربته الأولى.

وقد اقترن اسم عزالدين ذو الفقار بالنجمة فاتن حمامة، حيث أنتج لها فيلم (خلود) عام ١٩٤٧، ثم تزوجا وأنجبا ابنتهما نادية، وظلت فاتن بطلة أغلب أفلامه، ومن بينها (أنا الماضي) عام ١٩٥١، و(موعد مع الحياة) عام ١٩٥٣، و(موعد مع السعادة) عام ١٩٥٤، وقد استمر تعاونهما، حيث اختارها لبطولة أفلام (طريق الأمل ١٩٥٨)، و(بين الأطلال ١٩٥٩)، و(نهر الحب ١٩٦٠) المأخوذ عن رواية آنا كارنينا لتولستوي، وهو آخر فيلم جمع بين فاتن وعمر الشريف قبل أن يتجه الأخير للسينما العالمية، ومن أفلامه التي قدمها عن روايات أدبية فيلم (إني راحلة ١٩٥٥)، و(رد قلبي) من تأليف يوسف السباعي وبطولة شكري سرحان ومريم فخرالدين وحسين رياض، الذي يعد أحد الأفلام المهمة التي أرخت لثورة يوليو (١٩٥٢)، وفي مسيرة المخرج الراحل أفلام حققت نجاحاً جماهيرياً وفنياً مثل (بورسعيد ١٩٥٧)، و(شارع الحب ١٩٥٨)، و(الرجل الثاني ١٩٥٩)، و(البنات والصيف ١٩٦٠)، وكان (الشموع السوداء) آخر فيلم صوّره قبل مرضه ووفاته.


من فيلم «حياة أو موت»


مشهد من فيلم «بين القصرين»


عزالدين ذو الفقار ووداد حمدي وفاتن حمامة وحلمي رفلة

عزالدين ذو الفقار عاش (٤٤) عاماً وترك رصيداً من الأفلام المهمة في تاريخ السينما المصرية

الواقعية الجديدة في نظرية الفيلم

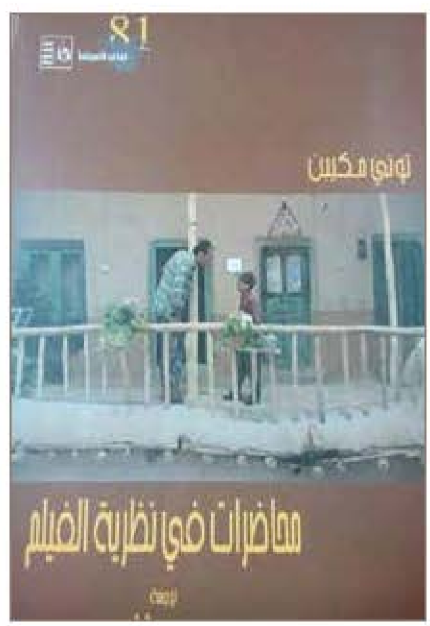


د. هويدا صالح

هل تحتاج قراءة الصورة في الفيلم إلى الوعي بالنظريات النقدية الحديثة؟ وهل فهم الدلالات التي قصد إليها السيناريست في نصه المكتوب، والمخرج في رؤيته الإخراجية وبقية عناصر الفيلم تحتاج من الناقد إلى الإلمام بالمعلوماتية النقدية، التي تمكننا من أن نفسر عناصر هذا البناء الجمالي ونحلله، ونرده إلى عناصره الأولية؟

ربما هذا ما يوضحه لنا توني مكبين tony mckibbin في كتاب (محاضرات في نظرية الفيلم) الذي صدر أخيراً عن سلسلة (آفاق السينما) التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، وقام بترجمته ممدوح شلبي.

يضم الكتاب مجموعة مُنتقاة من الدراسات المتخصصة في الفيلم السينمائي، في أسلوب رشيق وجذاب، ويقدّم فيضاً من المعلومات للمُتخصص والمتابع للفن السينمائي.



ويتساءل المؤلف كيف يساعدنا النقاد والأكاديميون على فهم عناصر العمل السينمائي؟ فثمة خيارات متاحة ضمن نفس الإشكالية، ففيلم (المتهم) ينحو في اتجاه أسلوب تعبيري بلا قيود، بينما فيلم (السنة صفر في ألمانيا) أكثر واقعية.

ويعرض المؤلف رأي (بيلا بيلاس) في رؤيته للنظريات النقدية التي يمكن من خلالها قراءة الفيلم، ويرى أنه يجب على المخرج أن يستخدم جميع وسائل التعبير المتاحة في فن السينما لكي يتجاوز ضبابية الواقع المشوّشة، وليستطيع إظهار الحقيقة. عندما سُئل مخرج الواقعية الإيطالية الجديدة (روبرتو روسيلليني) عن الواقعية أجاب: أنا مخرج ولستُ منظرا فنياً، ولا أعتقد أن في وسعي تقديم توصيف دقيق للواقعية، وربما لا يستطيع أي شخص آخر.

لكن روسيلليني أضاف في حوار منشور ضمن كتاب (الواقعية والسينما): إن الواقعية هي استجابة للحاجة الحقيقية إلى رؤية الناس على طبيعتهم، بنوع من الشفافية ودونما حاجة إلى اصطناع استثناءات، ما يعني التسليم بأن الاستثناء يرد خلال استقصاء الواقع.

ويوافق أندريه بازان على ذلك، ففي مقال عنوانه (الثورة في لغة الفيلم) يرى أن الواقعية بلغت من الناحية الرسمية سن الرشد، وأن عُمق الميدان ليس مُجرد مكسب في حرفة المصوّر السينمائي، كما هي الحال مع أسلوب الإضاءة، فالوضوح في عُمق الميدان بحسب (بازان)، يسمح للمخرج بالحفاظ على خلفية اللقطة ومقدّمها في حالة من الوضوح المتساوي، فالوضوح في عُمق الصورة مكسب محوري في تاريخ لغة الفيلم.

وعلى رغم أن مُصطلح واقعية، كان مُستخدماً من قبل في عديد من الأفلام الفرنسية في الثلاثينيات، ووُصفت بأنها واقعية شعرية على سبيل المثال، فإن



ممدوح شلبي

الواقعية أضحت نمطاً سينمائياً مع حركة الواقعية الجديدة، التي خرجت من إيطاليا خلال الحرب العالمية الثانية، ومع كتابات نقدية لأمثال أندريه (بازان) الذي دافع في المجلد الأول من كتابه (ماهي السينما؟) عن فيلم من الواقعية الجديدة عنوانه (أمبرتو دي لفيتوريو دو سيكا) قائلاً: إن وحدة السرد لم تكن مُكتملة والحدث والتحوّل المفاجئ للحوادث، وكذلك الشخص لا يتميّز بالبطولة. ما يتعيّن علينا القيام به هو العمل، من خلال عدد من العناصر، التي تُعبّر عادة عن الواقعية، ومن ضمن هذه العناصر: عدم استخدام الواقعية إلا إذا كان في المشهد مصدر لها، واستخدام ممثلين غير مُحترفين، وعدم استخدام الصوت من خارج الشاشة والبساطة، واستخدام الحوار العامي أحياناً لا نسمع إلاّ نصفه، وعدم استخدام الإضاءة الاصطناعية، والامتناع عن التصوير الذي يبرز الجمال، والمقصود هو أن نشعر بأن حبكة الفيلم تنطلق من مُفردات الحياة الحقيقية، ما يؤدي إلى إظهار القضايا الاجتماعية بدلاً من الهرب منها.

الكتاب لا يهدف إلى إعلاء قيمة النقد على حساب النظرية، لكنه فقط يريد أن يترك جانباً مسألة التصنيفات، وأن يقتنع بأن جودة التفكير هي ما يهمه. ويرى أن ما يهمه سواء من النقد أو التنظير، هو أن يكوّنا نوعاً من الذخيرة الفكرية، التي تسمح للمتلقي أن يفهم الاستجابات الشخصية للسينما. هذه هي القضية، وهو لا ينشد الرأي الشخصي ولا التقرير الموضوعي، لكنه يريد شيئاً بين هذا وذاك.

الصراع وبناء الشخصية في الحكايات الإفريقية

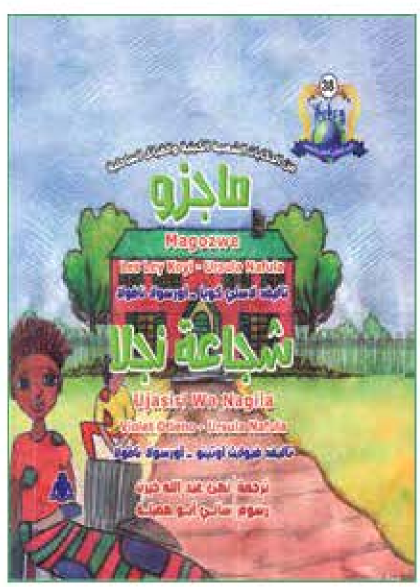
قصة (ماجزو) نموذجاً



مصطفى غنايم

تبرز قضية أطفال الشوارع واحدة من أهم القضايا الاجتماعية الخطيرة في الفترة الراهنة، ولا سيما في دول العالم الثالث.. والتي تُعالجها قصة (ماجزو)، الصادرة عام (٢٠١٧) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة (الأدب العالمي للطفل والناشئة)، وكتبها باللغة السواحلية الإفريقية المؤلف لاسلي كويا، وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية أورسولا ناقولا، قبل أن تنقلها إلى العربية المترجمة نهى عبدالله خيرت، الباحثة في الدراسات والآداب الإفريقية، والتي قامت بإبداع رسومها سالي أبو هميلة.

وإذا كان أطفال الشوارع يعانون في الواقع الإهمال والقسوة والعنف، إضافة إلى الضياع والطرد والتشريد، فإن بطل هذه القصة (ماجزو) كان شاهداً على الصراع الفني في هذا العمل، بل كان جزءاً من الصراع ذاته، سواء وقع في البيئة الخارجية، أو حدث في أعماق الشخصية البطلة ذاتها.. وقد تجلى ذلك الصراع منذ البداية، حيث



أشارت المؤلفة إلى تشرد أطفال إحدى المدن بالقارة الإفريقية: في مدينة نيروبي الكينية المزدحمة بعيداً عن دفء ورقابة الأسرة عاشت مجموعة من الأطفال الذين لا مأوى لهم. ليتكشف لنا بعد لحظات قصار ظروف (ماجزو) القهرية وما تعرض له منذ نعومة أظفاره: وعندما توفي والد ماجزو، ووالدته كان عمره خمس سنوات، فذهب إلى عمه، ولكنه لم يهتم به، ولم يعطه الطعام الكافي، وأخذ يجبره على القيام بأعمال شاقة.

ونمضي مع المعاناة التي كابدها (ماجزو)، والتي يبلغ فيها الصراع مداه، حين يقرر الهروب من بيت عمه إلى حياة الشارع، والكفاح في سبيل الحياة للحصول على أدنى متطلبات الحياة من طعام ومأوى، ليتعرض وأقرانه لمخاطر جمة في سبيل ذلك: تارة بالضرب، وتارة بالقبض عليهم.. ثم يبرز لنا المؤلف نوعاً آخر من الصراع الداخلي في نفس (ماجزو)، حينما ساورته المخاوف من تحقق كلام عمه بأنه غير قادر على التعليم، ما جعله يفكر في قرارة نفسه أن البقاء في الشارع سيكون أفضل، وهو الصراع الذي تكرر في أعماقه بعدما بدأ الدراسة، والذي جعله يفكر في تركها، ولكنه في النهاية قرر الاستمرار والتحدي!

وإذا عرجنا على بناء الشخصيات: محورية كانت، أو ثانوية.. نامية متطورة، أو ثابتة، فسنجد أن شخصية (ماجزو) هي الأساسية في الأحداث، بل هي المعادل الموضوعي لأطفال الشوارع على أرض الواقع، وأنها تطورت مع الأحداث: فعاشت الفقر واليتم والقهر، وعانت الإهمال والضياع والقسر، ولكنها كافحت وناضلت وثابرت حتى تمكنت في النهاية من تحقيق الحلم.

ويأتي رسم سائر الشخصيات بصورة فنية متنوعة، تعكس الحياة بحلوها ومرها، بنعيمها وجحيمها! فنجد شخصية العم القاسي، الذي كان يكلف ابن أخيه بأعمال شاقة، بل ربما نهره وضربه، ما



نهى عبد الله خيرت

اضطره إلى الهروب إلى الشارع، ليلتقي بشخصية أخرى على النقيض تماماً، وهي (توماس)، ذلك الرجل الطيب المهذب، الذي دعا (ماجزو) ليتناول معه الطعام بمنزله، بل نراه بعد ذلك يوجهه إلى الذهاب للمدرسة، كما كان علامة فارقة في حياته، حين أعطاه في عيد ميلاده العاشر مجموعة قصص جديدة.

وفي خضم معايشتنا لشخصيات هذا العمل، تتجلى لنا شخصية مفصلية، وهي وإن كانت غير عاقل، إلا أنها من وجهة نظري كان لها دورها الفاعل في الأحداث، وفي تحول مجرى حياة (ماجزو)، وهي شخصية (الكتاب)، حيث طالع فيه صورة صبي أصبح طياراً، لتراوده الأحلام في الذهاب إلى المدرسة والتعلم؛ فيتحدى كل الظروف الصعبة، ويقهر كل المخاوف النفسية التي بثها عمه في روعه.. لتأتي نهاية القصة سعيدة، تبعث الأمل في نفوس أولئك الأطفال المشردين المقهورين، بإمكان تحويل مجرى حياتهم للأفضل، إذا توافرت لديهم الرعاية والاهتمام والتوجيه الفردي أو المؤسسي، وهذا ما جسده المؤلف حين جعل حلم (ماجزو) يكبر، وأمله يزداد في تحقيق حلمه في أن يصبح معلماً، بعدما تعلق بصورة طيار، وصورة لاعب كرة مشهور، كان قد طالعهما في هذا (الكتاب)، وهذا ما رسمه المؤلف بقلمه في نهاية القصة: وفي يوم من الأيام كان (ماجزو) يجلس في فناء المنزل، ويقرأ في كتاب قصص، عندما أتى إليه (توماس)، وجلس بجانبه، وسأله عم تدور هذه القصة؟ فيجيبه (ماجزو) مبتسماً: إنها تدور حول طفل أصبح مدرساً.. إنه يدعى (ماجزو).

التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح

تأليف: عبدالغفار مكاوي
الناشر: هنداوي - وندسور- ٢٠١٧


نجلاء مأمون

يرسخ الكاتب في بداية كتابه لفكرة محورية مؤداها، أننا نعبر عن أفكارنا ومشاعرنا ولا نعرف أن مصطلح التعبيرية يدل على حركة أدبية بدأت في ألمانيا في أوائل هذا القرن، وامتدت إلى ما يربو على عشرين سنة ثم اختفت في بلدها الأصلي فجأة، ولاذ أصحابها بالصمت وتشتتوا في المهجر، كما نشأت هذه الحركة بداية في مجال الرسم، وكانت ردة فعل لما يسمى بالمدرسة التأثيرية، إيذاناً بالتحول عن أسلوبها في الرسم والأدب إلى التعبيرية التي ترى أن الفن بوجه عام، سواء كان شعراً أو أدباً، يكشف عن جوهر إنسانية الإنسان.

ويذكر الكاتب أن جماعتين من الفنانين قد تبلورتا في مدينتين بألمانيا، إحداهما في مدينة (درسدن) وأهم روادها أميل نولدة، في مقابل جماعة مدينة ميونخ وأهم أعلامها فرانز مارك.



ويضيف الكاتب أن الحركة التعبيرية قد ازدهرت في المعارض الألمانية، والتي أبرزت بدورها عالماً إنسانياً جديداً، تتوافر فيه قيم المحبة والإخاء وكرامة الإنسان.

كما يؤكد الكاتب أن بداية الحركة التعبيرية في الفن والأدب، كانت في أوائل هذا القرن، ولكنها مازالت تتردد في كثير مما نقرؤه اليوم من الشعر الجديد ومسرح الطليعة. ويضيف أن التعبيرية كانت حركة أدبية ولم تكن مدرسة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، فلا يمكننا أن نقارنها بمدرسة أدبية محددة المعالم والأهداف، كالمدرسة الطليعية أو الرمزية، وليس من المستطاع كذلك أن نصدر عليها حكماً واحداً يصدق على كل الأدباء الذين يمثلونها.

إن كلمة التعبيرية تطلق في المسرح على أعمال عديدة، تشغل فترة زمنية طويلة تمتد من (استرندج) السويدي إلى (بريشت) الألماني، وتضم مسرحيات متفاوتة في قيمتها وأهميتها، تسري عليها جميعاً صفة التعبيرية. كما أصبحت معظم الأعمال التي يتحدث عنها هذا الكتاب جزءاً من تاريخ الأدب، وحققت مكاناً حقيقياً في عقليات الدارسين للأدب ومراجعهم.

ويؤكد الكاتب في معرض كتابه، أن جوهر الأعمال الأدبية للتعبيريين سيظل باقياً ولا يبلى بمرور الزمن، لأن هذه الأعمال تدافع عن الإنسان بالمطلق، وتدعو لمجتمعات يتحقق فيها السلام والمحبة. كما يشير الكاتب إلى أن التيارين الوصفي والمادي مع التقدم العلمي والصناعي في بدايات القرن العشرين، قد أثرا بشكل مادي في الطليعة الفنية والأدبية، وتأثرا بجذور تراث العقل الأوروبي القديم والحديث في الحاضر الفني الأوروبي.

إلا أن رواد الحركة الفنية التعبيرية أعلنوا احتجاجهم على التطرف في استخدام الآلة وتحويل الإنسان إلى ترس في منظومتها الصناعية، وهذا وفق ما يذهب إليه الكاتب.

ويؤكد الكاتب في موضع آخر، أن


عبدالغفار مكاوي

التعبيرية هي مصطلح يطلق على حركة فنية واسعة، لا تقتصر على الأدب وحده، بل تشمل الموسيقا والرسم والرقص والمسرح، أي أنها تعبر عن واقع فني واسع، يرجع عمره إلى أكثر من نصف قرن، والذي أكد نقاد الفنون التشكيليون تميزه عن الرسم التأثيري الشائع، وأنه يعكس نزعات فنية جديدة، وأن أبرز رواد هذا الواقع التعبيري الجديد هم: (كاندبتكس) في الرسم، و(شونبرج) في الموسيقا، و(جورج تراكل) في الشعر، و(كافكا) في القصة والرواية، وكلهم يصدرون ملامح المنبع التعبيري.

ويذهب الكاتب إلى أن الشعر لدى التعبيريين لا يبرز فيه البناء التقليدي للقصيدة، بل هناك قدر من التحرر منها، لتتبدى المشاعر والصور الجمالية والألفاظ معبرة عن تعبيرات الشاعر المنتمي للحركة التعبيرية عن السوريالية وروح السخرية وكأن أبيات القصيدة هنا نوع من تراكيب الموزاييك، يؤلف ما بين خيال الشاعر وحده بعيداً عن المنطق أو الواقع المألوف.

أما عن القصة لدى التعبيريين، فيشير الكاتب إلى أن التعبيريين تغلب عليهم روح الأقصوصة أكثر من الرواية ببنائها المعروف، وأشهرها قصة الكاتب (كارل أشين) الذي اشتهر بالتعبير عن الفن الزنجي، وقد ظهرت عام (١٩١٠) تحت عنوان «هواة المعجزة»، وتتألف من العديد من المشاهد الساخرة.

كما يركز الكاتب على فكرة محورية أخرى مؤداها، أن المسرح لدى التعبيريين كان شديد الخصوصية، حيث كان يعبر عن خيبة أملهم في المدينة الكبيرة التي تتسم بالتحديث والعلم والتقدم، وقد تبدى مسرحهم في أوائل القرن العشرين وما صاحبه من آلام الحروب العالمية.

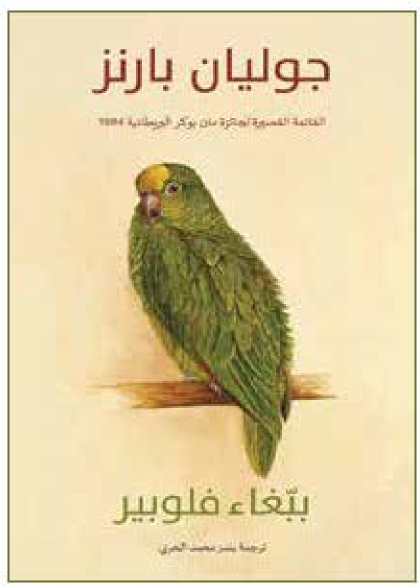
حيرة التصنيف الإجناسي في رواية (ببغاء فلوبير)


سعاد سعيد نوح

ثمة أسئلة تراود كتاب الأدب وقراءه على حد سواء، وهي لماذا يلاحق القراء كتّابهم المحبوبين، ويقرنون بين سيرهم الشخصية وبين ما يكتبون؟ ولماذا لا نكتفي بكتاباتهم من دون البحث عن الحياة الشخصية لهؤلاء الكتّاب؟ ولمَ نحن مولعون بالبحث والتنقيب والنبش في وقائع حياة الكاتب وعن أسرار ودوافع كتاباته؟ هل لأن قراءة كتبهم لا تساعد كثيراً على معرفة حيواتهم المثيرة بالنسبة لنا، نحن القراء المتيمين بهؤلاء الكتّاب؟

ربما يجيب عن تلك الأسئلة الروائي الإنجليزي جوليان بارنز في روايته (ببغاء فلوبير)، الرواية التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة (مان بوكر) البريطانية عام (١٩٨٤)، وقد صدرت أخيراً (٢٠١٩) عن دار (روايات) وترجمها المترجم السعودي بندر محمد الحربي.

تناقش الرواية سيرة الكتابة، رواية عن «الرواية»، ليس عن الفن الروائي فقط، بل عن العلائق بين السرد الروائي وحكايات الحياة الواقعية، وهل يفيد الكتاب من معطيات الواقع والحكايات المجتمعية في بناء عالمهم الروائي؟ وهل الرجوع إلى التاريخ يمثل رافدا من روافد الكتاب الذين يمتحون منها عوالمهم الروائية؟



كما يناقش بارنز سيرة الكتابة وكيف ينظر القراء للكتّاب، وكيف ينظر الكتّاب لكتاباتهم وأبطالهم الذين يخلدونهم في الروايات والكتب وعلاقة القراء بأبطال الروايات.

تحكي الرواية قصة طبيب أرمل متقاعد (جيفري بريثويت) ومن خلال تداعيات الرواية، يضطر للذهاب إلى مدينة رودن الفرنسية، متنقلاً إلى أكثر من مكان بحثاً عن نُتَف تتعلق بصاحب الرواية الأشهر «مدام بوفاري»، التي صدرت في العام (١٨٥٧) وتمتاز بواقعيتها وروعة أسلوبها، وتُعدُّ أول رواية واقعية، إنه جوستاف فلوبير. ومن بين خيوط الرواية أن جيفري يقرأ في إحدى الصحف خبراً عن متحف يعرض ببغاء محنطاً كان الروائي فلوبير قد اعتاد أن يضعه على مكتبه وهو في مراحل كتابة قصته (قلب طاهر)، والذي كان من ضمن شخصيات الرواية.

لجأ بارنز إلى حيلة سردية، حيث جعل الطبيب جيفري مفتوناً بفلوبير ، ويطرح المؤلف سؤالاً في بداية الكتاب هو (لماذا يدفعنا المكتوب إلى ملاحقة الكاتب؟)، ثم يستطرد الكاتب بأن هذا (لا يساعد كثيراً في التعرف إلى حقيقته). إن السارد في الرواية مغرم بإيراد كل ما له صلة بحياة فلوبير بطرائق وأساليب مختلفة.

إن الرواية لا تقوم على الحبكة التقليدية، التي تتناول قصة تتطور درامياً وتحمل زمناً متنامياً، بل الرواية أقرب إلى روايات ما بعد الحداثة، التي تقوم على التفكيك، تفكيك كلاسيكيات الأدب والتحليل والتفسير، تحليل مواقف فلوبير من العالم والحياة.

يقوم بارنز في هذه الرواية الشائكة بإزالة الحدود الإجناسية بين الأدب والتاريخ والسيرة الروائية والسيرة الشخصية، فلا نستطيع أن نحدد بدقة هل نحن أمام عمل روائي أم سيرة للكتابة؟


بندر الحربي

كما يفكك الحكايات والأساطير، التي تحاك حول علم من أعلام الرواية الفرنسية، خاصة والأوروبية عامة، فثمة نثارات ويوميات وشهادات من أصدقاء جوستاف فلوبير، وملامح من كتاباته ومن سيرة حياته، أوردها بارنز على لسان جيفري سارده الرئيسي الذي يقوم برحلة البحث والتقصي حول حياة جوستاف.

يختار جيفري شخصية فلوبير، كي يكون مدافعاً عنه كصديق، تحقيقاً للعبارة التي تتصدر الرواية نفسها على لسان جوستاف فلوبير نفسه (حينما تكتب سيرة صديق، افعل ذلك وكأنك تثأر له)، لكن السؤال المهم الذي يطرح نفسه: لماذا يحتاج روائي ما في زمن ما إلى من يثأر له؟ وممن ولمَ يثأر له؟ وهل يشير ذلك إلى علاقة جوستاف نفسه بالنقاد التي لم تكن على ما يرام يوماً؟ هل يكون الثأر من النقاد؟ أم من القراء الذين يتلصصون على عوالم الكاتب؟

لكن لماذا لم يعنون بارنز روايته بـ(فلوبير)؟ لماذا اختار الببغاء تحديداً من كل الآثار التي تركها جوستاف فلوبير في حياته الواقعية وسيرته الروائية؟

نعرف من سياق السرد، أن جوستاف فلوبير استعار ببّغاء أمازونيا ووضعه على طاولة كتابته لفترة وجيزة، ثم أعاده. ظهر هذا الببّغاء في كتابه (ثلاث حكايات)، حيث أقام بين الببغاء وبين امرأة يائسة علاقة غريبة وصلت حدّ التقديس، كان الببغاء هيكلاً محنطاً اقتناه الكاتب وأعاده إلى متحف.

يذكر أن الرواية وُصِفت في صحيفة (نيويورك تايمز) بأنها (كتاب أدبيّ رفيع، يقذف أشرعته في بحر من الأسلوب المبتكر والسخرية والاقتباسات، مليء بالحِكمة، ومثالٌ لنجاح الكاتب في مسعاه).

مدام بوفاري..

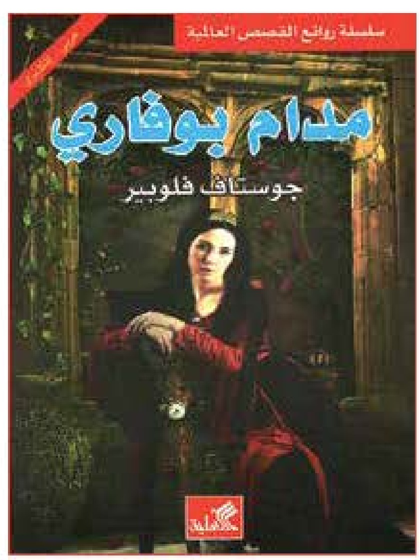
والأحلام الخادعة

الكتاب: مدام بوفاري
المؤلف: جوستاف فلوبير
ترجمة: د. محمد مندور
الناشر: دار الآداب - بيروت


شعيب ملحم

لاتزال الروايات الكلاسيكية، الصادرة في القرن التاسع عشر، وامتداداً إلى بدايات القرن العشرين، من أكثر الروايات انتشاراً حتى وقتنا الحالي، ولاتزال أيضاً أسماء كتاب ذلك العصر من الأكثر شهرة واستمراراً في حياة الأجيال التي تلت، وكانت ملهمة للكثير ممن لحقهم من كبار الكتاب المعاصرين، وإذا استعرضنا أسماء وأعمال أولئك، فإننا نحتاج إلى مساحة كبيرة، فمن فيكتور هوغو إلى ديستوفسكي، ومن بوشكين وتولستوي إلى غوته وتوماس مان وغيرهم العشرات، لاتزال أعمالهم وإبداعاتهم مثار اهتمام القراء والنقاد على السواء، وكاتبنا فلوبير أحد هؤلاء المبدعين.

ربما كانت أشهر أعمال فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) هي روايته (مدام بوفاري)

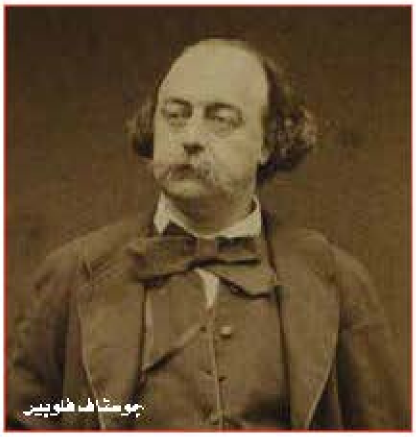


حيث جسدتها هوليوود في فيلم سينمائي رائع، وفلوبير في هذه الرواية ينتمي إلى المدرسة الواقعية في الأدب، وكان من شأن روايته هذه أن أثارت عليه رجال الدين والمتعصبين لعادات وتقاليد المجتمع الفرنسي في ذلك الوقت، وأقاموا عليه دعوى قضائية بتهم عدة، وكان له مؤيدون وخصوم ولكن المحكمة في النهاية برأته من هذه التهمة.

لا تستمد هذه الرواية شهرتها من موضوعها، أو الأسلوب الجميل والمميز لسير الأحداث وتطورها فحسب، وإنما لاستطاعة المؤلف أن يوضح بدقة بالغة الحالة النفسية لشخصيات الرواية، وتبدل مواقفهم، وأسباب التحولات العاطفية، والضغوطات التي يتعرضون لها، من دون أن يقوم بعملية تلاعب مجانية، أو فجائية أو يخترع مواقف تدفع بشخصياته إلى ما يريد، بل إن السياق العام ينسجم تماماً مع بداية الرواية ونهاياتها المأساوية.

بطلة الرواية هي (إيما) وزوجها الطبيب شارل بوفاري، وهو طبيب ناجح يعمل في الريف، وزوجته من أصول فلاحية، ورزقا بطفلة اسمها (برت)، ويبدو أن فلوبير قد اختار هذه المهنة لبطله متأثراً بعائلته، فوالده وأخوه كانا طبيبين. في الرواية، الطبيب بوفاري، شخصية طيبة تقارب السذاجة، لكنه كان ناجحاً في عمله. أما زوجته (إيما) التي تقضي أوقات فراغها في قراءة الروايات، فقد كانت تشعر بالفراغ الدائم، وتبحث عن مغامرة ما، ولديها طموحات، وهكذا وقعت في مصيدة صديق العائلة (رودلف) وكانت جاهزة للدخول في هذه اللعبة، بعد أن ترددت بسبب دوافع اجتماعية وأخلاقية يتمسك بها أهل الريف عموماً. ووفق طموحها اللامحدود، وقعت في مشكلات عديدة كادت تدفع حياتها ثمناً لها.

(إيما) تعود إلى الحياة بعد مرحلة مرضية، وبدلاً من أن تكافئ زوجها على



اهتمامه وحبه لها، تقع مرة أخرى كما فعلت في السابق، وأخذت تتفق على لقاءاتها واستدانت وتكاثرت الديون، وباعت من أثاث البيت، إلا أن ذلك لم يسدد الديون ولا النفقات، خاصة أن معارفها من أصحاب البنوك رفضوا إقراضها، لكنها حاولت أن تجري محاولة أخيرة مع صديقها السابق (رودلف) الذي التقته وطلبت منه مبلغاً من المال، لكنه اعتذر كاذباً بأنه لا يملك مالاً.

أمام هذه الحالة، التي جعلتها تشعر بأنها في طريق مسدود، وبأن حياتها السابقة والحالية في مأزق، فمن جهة لا تستطيع تحملها، ومن جهة أخرى لا تستطيع أن تصارح زوجها بالحقيقة، فقررت الانتحار.

وهي مسجاة على السرير، بعد أن تركت رسالة من ثلاث كلمات (لا تتهموا أحداً)، كان زوجها يبكي وينوح لفقدانها، دون أن يدري ما فعلته، لكنه تفاجأ فيما بعد، وأصابته الكآبة من هول المفاجأة وطار صوابه حتى أصبح أشبه بالمجنون، وفقد كل شيء إلى أن مات بعد وقت قصير، وربما يمكن للقارئ أن يستنتج أنه مات منتحراً أيضاً.

«مدام بوفاري»، رواية يمكن أن نطلق عليها أكثر من صفة، فهي رواية الطموح والسذاجة، وهي أيضاً رواية الندم والانتحار والسقوط والعقاب الذاتي. وفي كل الأحوال، إنها رواية تقرأ بشغف ومتعة، فمازال في المجتمعات رجال ونساء ينزلقون إلى هذه المهاوي، فتدمر النفوس والأسر في غواية الأحلام والطموحات الزائفة الآنية، ورغبات تؤدي في بعضها إلى الانتحار نفسياً واجتماعياً وحتى جسدياً.

همسات



هيا زيدان

راجح داوود
وتأليف الموسيقا التصويرية

الموسيقار راجح داوود مؤلف موسيقي وأستاذ بالمعهد العالي للموسيقا، اجتهد وعمل الكثير في سبيل تطوير الآلات الوترية، وهو من مواليد (٢٣ نوفمبر ١٩٥٤) القاهرة، في عائلة مثقفة لأم معلمة لغة إنجليزية وأب صحافي وكاتب يملك حساً فنياً، وقد حرص على تعليم أبنائه الموسيقا، والتحق بمعهد الكونسرفاتوار لتعلم التأليف الموسيقي في أكاديمية الفنون، كما سافر للحصول على الدراسات العليا في النمسا، وكانت أولى المحطات الفنية بعد عودته وحصوله على دبلوم الدراسات العليا، وشهادة الفنون العليا من أكاديمية فيينا للموسيقا إسهاماته في تأليف الموسيقا التصويرية للأفلام في السينما المصرية، حيث تميزت موسيقاه بأنها تحمل لمحات فلسفية وصوفية وتأملية قل وجودها في الموسيقا التصويرية للأفلام السينمائية.

في العام (١٩٨٤) بدأ تأليف الموسيقا التصويرية، من خلال فيلم (الصعاليك) للمخرج داوود عبد السيد، وقدم أيضاً للمخرجين علي بدرخان ومحمد خان ومحمد كامل القليوبي، ويعتبر فيلم (الكيت كات ١٩٩١) من أهم الأفلام في السينما المصرية، ونقطة انطلاقته الأهم، واحتل (الكيت كات) المركز الرابع والعشرين في قائمة أفضل مئة فيلم مصري في استفتاء النقاد (١٩٩٦).

ومن أهم أفلامه أيضاً (أرض الخوف – الراعي والنساء – الصرخة – رسايل البحر – القاتلة – أم الغلابة – كلام الليل – أرض الأحلام)، ومسلسلات كثيرة مثل (هي ودافنشي – الكبريت الأحمر – قدرات غير عادية – باب الوداع – قصر العشاق) وغيرها.

وقد رشحته وزارة الثقافة المصرية بتكليف من وزير الثقافة السابق السيد حلمي نمنم، لتأليف النشيد الوطني الموريتاني الجديد، وتم اختياره من بين خمسة ملحنين آخرين من تونس والسودان وقلدت موريتانيا الموسيقي المصري وسام فارس، تكريماً له لتلحينه النشيد الوطني الجديد للبلاد، وأصدرت وزارة الخارجية المصرية بياناً قالت فيه إن العمل الجليل الذي قام به راجح داوود، سيخلد في وجدان كل مصري وموريتاني.

والموسيقار راجح داوود يؤمن بأن الموسيقا التصويرية للأفلام والمسلسلات تجعله يتواصل مع الجمهور؛ لأن الآلاف يشاهدونها، أما الحفلات فقد كانت لا تحظى باستماع جيد، بعكس الآن أصبحت تقام في الأوبرا و(ساقية الصاوي)، ومسرح الهناجر والجامعة الأمريكية،

> **يرى داوود أن ممارسة الموسيقا حياة لأنها تعبر عن مواقفنا والأحداث التي نعيشها**

> **رشحته وزارة الثقافة المصرية لتأليف النشيد الموريتاني الجديد**

ويقول الفنان راجح داوود، إن الدكتورة ايناس عبدالدايم وزيرة الثقافة هي جزء أساسي من مؤلفاته الموسيقية، حيث جمعتهما رحلة صداقة وكفاح فني تجاوزت الـ(٣٠) عاماً، ووصفها بالفنانة التي حققت نجاحاً عظيماً في مشوارها الفني نتيجة للموهبة التي منحها الله لها، وقد أهداها حفله الأخير وكانت أحدث مؤلفاته (أحلام غائبة) للفلوت والأوركسترا.

ويؤكد الموسيقار راجح داوود أن ممارسة الموسيقا حياة، وأن الموسيقا لا تكتب مجردة، لكنها تعبر دائماً عن موقف أو حدث، فهي علاقة بين ثلاثة أطراف العازف والمؤلف ويحتويها الجمهور في النهاية، وقد حصل داوود على جوائز وأوسمة كثيرة، منها جائزة الدولة التشجيعية في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة (١٩٩٦)، وجائزة في المهرجان القومي للسينما الروائية وجائزة الدولة للتفوق في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٣)، ووسام الشرف من الرئيس الموريتاني محمد ولد عبدالعزيز (٢٠١٨) بعد تلحينه النشيد الوطني الموريتاني.

(سلطة النص) والنظرية البنائية في العمل الأدبي


عمر عبدالله العنبر

كتاب ثقافة النص بين البنية والأسلوب، د.عمر عبدالله العنبر، دائرة الثقافة، الشارقة ٢٠١٧.


ناديا عمر

المؤلف د.عمر عبدالله نايف العنبر، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الإسراء- الأردن، متخصص في الأدب والنقد، وقد عاين في هذا الخصوص جملة من القضايا المرتبطة بالنصّ وعلومه، من وجهة نظر البنيوية، حيث أشار في تقديمه إلى أن الفكرة الأساسية لهذا الكتاب هي مواجهة الأزمة النقدية التي يعيشها النص الأدبي، وشدد على أهمية ترسيخ مفهوم (سلطة النص) لمواجهة الأزمة، فالنصّ بتعبيره مربط خيل عملية المناهج النقدية التي تتجسد في هذا الكتاب من خلال نظريتين هما: (البنائية، والأسلوبية)، مع طموح مشروع لحل إشكالية الذاتي والموضوعي في النصّ، وأبعاده الثلاثة.



الأول: سلطة النص، وهي، بتعبيره، الفاعلية التي تنظم البنى على وجه دون آخر، وتشكّل جاذبيتها تموضع هذه البنى في سياقات خاصة، تكفل تعدد المعنى وغنى الطاقات الإبداعية.

الثاني: آفاق التجاوز، أي تحرير النص من علاقة الدال بمدلوله، وانفتاح الدلالة على قوى التمرد النصي وعنف المتخيل الذهني وفتنة النص.

الثالث: نظريتان في قراءة النص: (البنائية) بسعيها لاستنباط مكونات النموذج النصي بغية استطلاع آليات التشكيل المسيطرة على إنتاج الدلالة. و(الأسلوبية) كرصد المظاهر الجمالية للغة بحثاً عن المعنى الإضافي المشكل لتجاوز وملاحظة التفرد الأسلوبي.

وفي هذا السياق أكد د.العنبر أن النص يشير إلى مرجع يغترف منه الواقعة النصية، التي تنطوي على أسئلة معرفية، ترجئ المعنى وتوحي بشيء آخر غير اللغة، كما أنه ينتج في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة؛ إذ يكتب في زمن تاريخي، ويتحدد هذا الزمن بسياق اجتماعي وثقافي محددين، ولا يمكن لإنتاج الكاتب أن يكون خارجاً عن هذا السياق، الذي يتفاعل معه إيجاباً أو سلباً، قبولاً أو رفضاً.

فضلاً عن أنّ الكتابة الأدبية تنتظم بين مسافتين، الأولى مهمة جداً، وهي مسافة زمن المعيش وزمن الكتابة، أو مسافة وذكرى الفعل. أما المسافة الثانية؛ فهي مسافة الحدث والتعبير عن الحدث باللغة، لأن اللغة لا تنقل الأشياء كما هي، وإنما تقيم هيئاتها وتبني أمثلتها، فتقوم بين الشيء الموجود والعبارة عنه مسافات، بها وحدها يمكن للموجود العيني أن يصير إلى ما تكفله الأنظمة الرمزية وتؤديه. إلى ذلك وبتعبيره، فإن النص صياغة جمالية تؤسس إبداعها، وفق قوانين المغايرة وإنتاج التباينات، التي توظف الواقع في فضاء النص، انطلاقاً من المخيال الذهني الذي تتعالى فيه الأوهاج على علاقة النص بمرجعه. والخيال هو أهم العناصر المشكلة للنص الأدبي وأكثرها عمومية.

وفي هذا الجانب من الدراسة، أكّد المؤلف أن (سلطة النص تتأسس على منظومة علاقات تحكم القوى التي ينتظمها النص وتنتج دلالاته، وتهيمن على شيفراته، وعلى الوحدة الدلالية الكبرى التي تستقطب وجوه المعنى وتشكل بنية النص). أما النظرية البنائية؛ فهي تنظر إلى النص على أنه بنية مستقلة، تقام على منظومة علاقات، يتم الوصول إليها وفق قوانين الانتظام الذاتي. ومن هنا يلاحظ أن سلطة النص عند البنائيين تتجسد في انتظام العناصر على وجه الخصوص، يحقق مظاهر الربط الدلالي المسؤولة عن المقصد. ولعل هذا بدوره يرتبط بالأسلوبية، (كعلم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية، التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره)، والأسلوبية إلى ذلك ترصد القيم الجمالية، وتكشف مجموعة العلاقات التي يحتكم إليها النص الأدبي، وتظهر المنطق الداخلي الذي تبنى عليه ملامح الفرادة.

وتناول المؤلف (التأويلية النصية) في الفصلين الثالث والرابع، وذكر عدة أمثلة ضمن (نصوص في ثقافة النص) في الفصل الخامس، إضافة إلى الخاتمة، التي توصل فيها إلى أن النقد المنهجي أحوج ما يكون اليوم إلى نموذج مرن، يكون الناقد قادراً على تعديل إجراءاته، توخياً لمطالب النص، وأن النموذج يشكل وجهاً تجريدياً قادراً على توصيف مجموع العمليات الذهنية للعناصر اللغوية، بحثاً عن المتخيل الذهني المنتج لها.

كيف تحقق أهدافك العملية بثقة


سوسن محمد كامل

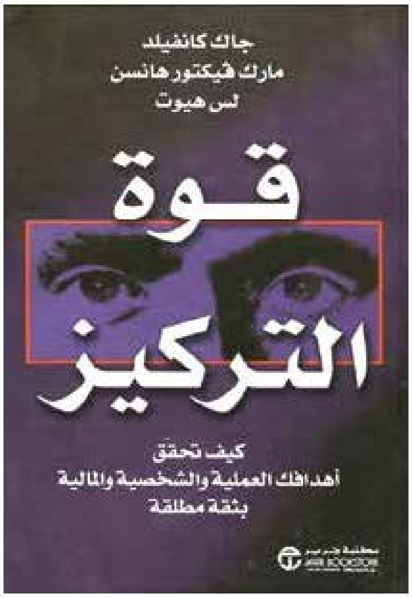
يتناول المؤلف في هذا الكتاب قضايا وتحديات تواجه الناس في هذه الأوقات، نتيجة إيقاع الحياة المتسارع والتوتر في معظم الأوقات. هذا الكتاب يتصدى لمواجهة هذه التحديات، من خلال خبرات المؤلفين كي يتحول الأشخاص من عاداتهم السيئة وشكاواهم المستمرة، بأن ليس لديهم وقت لممارسة حياتهم الاجتماعية في ما يخص عائلاتهم وأصدقاءهم وهواياتهم، إلى أسلوب حياة أكثر إيجابية. يقول مؤلفو الكتاب (إننا نمتلك خبرة تسعة وسبعين عاماً في مجال الأعمال، وقد اكتسبنا هذه الخبرة، من خلال ارتكاب الكثير من الأخطاء، وسوف نخبرك بحقيقة وواقع الأمور بدلاً من إعطائك نظريات وفلسفات غامضة).

يضم هذا الكتاب مجموعة من الاستراتيجيات والأساليب المدعمة بالأمثلة الواقعية، لتسليط الضوء على مسألة قوة التركيز، وبيان أن السبب الرئيس وراء معاناة الأشخاص هو ببساطة عدم التركيز. تضمن الكتاب عشر استراتيجيات طرحها المؤلفون، وسوف نستعرض في هذه القراءة أهم الاستراتيجيات التي تساعد على قوة التركيز ونجاح الأعمال.

تتناول الاستراتيجية الأولى العادات الإيجابية وأهميتها في تحديد ملامح المستقبل، إن الخيارات السليمة هي التي تضع الأساس لما نكتسبه من عادات، وإن هذه العادات هي التي تلعب دوراً رئيساً في الكيفية التي سيكون عليها المستقبل، ثم يورد الكتاب تعريفاً للعادة بأنها ذلك الشيء الذي تفعله كثيراً حتى يصبح أمراً سهلاً. ولكي نحقق الأهداف، يتحتم علينا أن نكرر سلوكيات إيجابية، حتى تتحول إلى عادات توصلنا إلى النجاح، وهذه العادات هي التي تحدد نوعية الحياة، التي نعيشها لتحقيق التوازن بين حياتنا المهنية وحياتنا الشخصية.

ولكن، كيف أكتسب عادات ناجحة؟ يجيب الكتاب بأن المسألة تحتاج إلى وقت، وهذا الوقت لا يتعدى الشهر لتعديل هذه السلوكيات، خاصة إذا عرفنا أن ما يقرب من تسعين في المئة من سلوكياتنا المعتادة يعتمد على العادات، ومن هنا ندرك أهمية اكتساب العادات الإيجابية، ولكن كيف نميز بين العادات الإيجابية والسلبية في سلوكياتنا، يجيب عن هذا السؤال المؤلف الشهير أوليفر هولمز قائلاً: (نحن جميعاً بحاجة إلى أن نتعلم الأشياء الواضحة التي لا لبس فيها)؛ لذا يجب أن ننظر إلى العادات التي تشكل عقبات في مسيرتنا العملية ونحددها، فهي نقطة الانطلاق نحو النجاح في المستقبل. ثم ينتقل الكتاب إلى خطوات عملية لاكتساب العادات الحسنة من خلال استبيانات أوردها الكتاب، تتناول تجارب أشخاص ناجحين في أعمالهم.

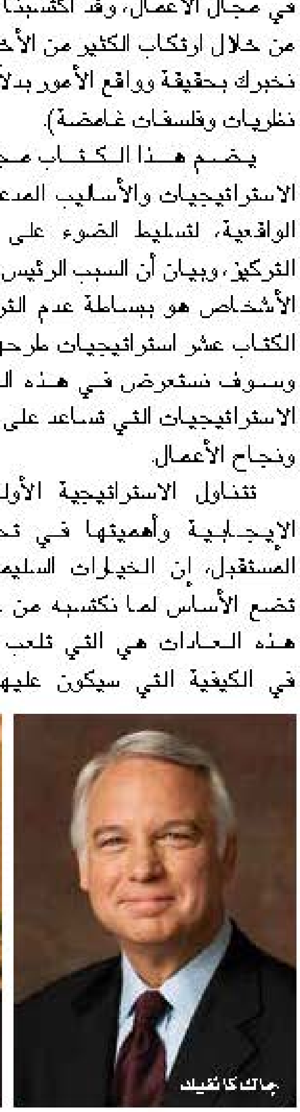
ويتناول الكتاب في استراتيجية التركيز الثانية، مستهلاً بمقولة للكاتب الأمريكي تشارلز ديكنز (لم أكن أبداً لأحقق النجاح دون عادات الدقة والنظام والاجتهاد، والتصميم على التركيز على عمل واحد في كل مرة)، وتدعو هذه الاستراتيجية إلى اكتشاف مجالات التميز والقوة الشخصية، والعمل على تنمية المواهب الفطرية، والتركيز على

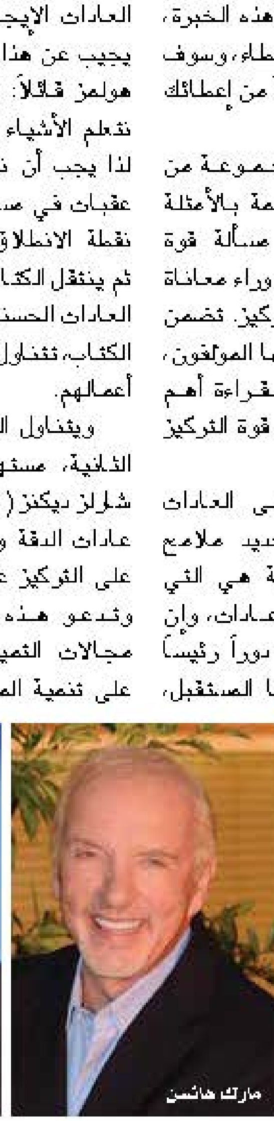


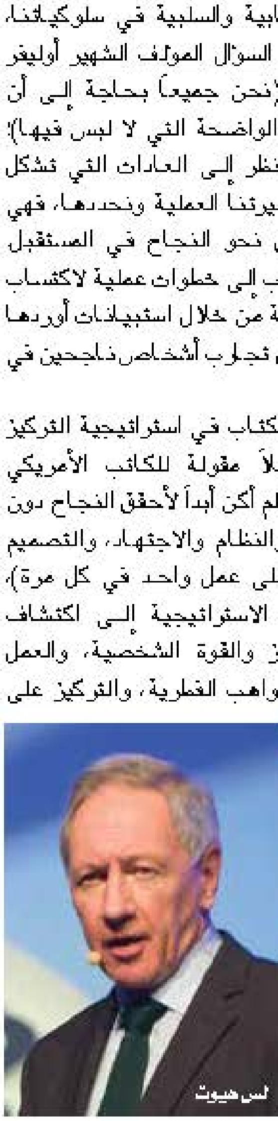
تطويرها، وتجاهل نقاط الضعف الأخرى، حيث لا يجدي التوقف عندها وهدر الوقت في تقويتها، ومن الضروري أن تفصل بين أكثر أولوياتك أهمية وبين حاجاتك الصغيرة الطارئة، وكبديل لذلك ركز على الأول فالأول، إن الالتزام بهذه الحدود يتطلب منك أن تعي أهمية أن تقول لا، حين يطلب منك عمل لا يساعدك على الوصول إلى هدفك.

ويسهب الكتاب في استراتيجيات التركيز العشرة، فيتحدث عن أهمية تكوين علاقات اجتماعية ممتازة، ويشبّهها باتخاذ قرار ببناء قلعة، حيث عليك أن تختار نظام الدعم الكامل والفريد من الأشخاص المناسبين، الذين يشاركونك في الرؤية والهدف، مع التأكيد على التزام الأشخاص في تطبيق خطة العمل والرؤية. ويشدد الكاتب على أهمية الثقة بالنفس وأنها هي الحلقة المفقودة، التي تجمع كل الاستراتيجيات السابقة معاً، فالثقة تعد مقوماً أساسياً لكي تحظى بنجاح مستمر. يقول الدكتور روبرت شولر(غالباً ما يطلق على الثقة بالنفس اسم الوثبة، والثقة بالنفس هي أن تثب لتتخطى الفجوة بين المعلوم والمجهول والمثبت وغير المثبت، والفعلي والمحتمل، ثق في غدك، قم بوثبة الثقة)

ويختتم الكتاب بضرورة مواصلة البحث، حتى تدرك دورك في المجتمع، الأمر الذي سيتطلب منك أخذ خيارات صعبة تجبرك على أن تصبح شخصاً أكثر مسؤولية، فتحقيق غايتك الحقيقية في الحياة، هو أقصى حالة من الرضا والإشباع يمكنك الوصول إليها، كما أنها ستجعل حياتك مليئة بالطمأنينة وراحة البال.

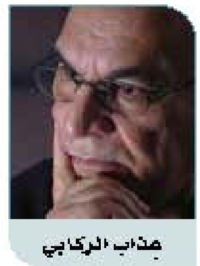

جاك كانفيلد


مارك هانسن


لس هيوت

مذكرات طالب حلم للكاتب علي المسعودي

بين تأكيد الذات.. وكشف أعطاب الواقع


عذاب الركابي

السيرة الذاتية: (حكي استعاري نثري يقومُ به شخصٌ واقعي عن وجوده الخاص، عندما يركزُ أساساً على حياته الفردية، ولا سيما على تاريخ شخصيته) – فيليب لوجون.

(مذكرات طالب حلم) نصٌ مرجعي. كتابة في الحُلم.. وفي أبجدية سردية بارعة، لا يتخلى فوسفور حروفها عن بريق الحُلم، وهو برؤى علماء الاجتماع (واقع فردي اجتماعي).. نزيف ذاكرة بمناعةٍ باذخةٍ ضدَ النسيان.. وتحت ميكروسكوب المعاناة، وأمطار الهموم الحياتية والمجتمعية، وسيلة تخفٍ مدروسٍ، ربما لأنَّ الحلمَ يفلتُ من قبضة الرقابة، حسب فرويد.

(مذكرات طالب حلم) ميثاق سير ذاتي بتعبير فيليب لوجون.. كتابة مانحة ومانعة، ترتفع بكبرياء الروح تارةً، وجارحة تارةً أخرى. سيرة ذاتية.. وغيرية معاً، حين تتماهى سيرة الذات الكاتبة مع المكان – الوطن، والزمان في لحظة سطوٍ سلميّ على تقنيات السرد – السير ذاتي، والكاتب – الناص– الراوي وهو في حُمّى بوحٍ مضنٍ، لا يبدو غير شخصية استثنائية، لا تَقبل التعريف خارج القاموس اللغوي الصادم لهذا البوح.. لشخصية رئيسية (تحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف) – حسب لوجون أيضاً، على شاشة المعاناة بكل ألوان الطيف، وغزوٍ تتريّ لهمومٍ هي الأخرى تأخذ أشكالاً مرهقة، ومبعثرة لكنوز الروح والجسد، من دون التخلي عن الصدق والبراءة وألم الحديث: (وهكذا سنوات العمر مضت، وتساقطت مثل نشارات الخشب.. وقد مضى معها فجأةً.. كأنما غفا واستيقظ).

(مذكرات طالب حلم) ميثاق مرجعي.. نوع من الكتابة التأملية الحالمة، وهي رأس مال بالغ الأهمية للكاتب والكتابة معاً.. الكتابة – الحياة.. الكتابة – الحلم.. كتابة شجاعة لا تعبأ بأي قانون أو دستور مجتمعي، بمثابة الخروج على بيت الطاعة.. محاولة جادة ومضنية في آن لإصلاح أعطاب الواقع والوجود.

(إننا مرتبطون بالماضي المشكّل لهويتنا)– تزفتان تودروف! وكلّ أبجديات الفكر والفلسفة والسرد والكتابة تقولُ: إنَّ الإنسانَ ماضيه!!

فهل سكن الكاتب علي المسعودي في الماضي ابتغاء عبور سليم آمن إلى الآتي لبناء حياته، أمْ أنَّ الماضي هو الذي سكنَ فيه، وأدار دفة سفينته، وهي في بحرٍ واقعٍ متلاطمٍ وضبابي الأمواج؟ وحسب الشاعر الرقيق والس ستيفنز أيضاً فإنَّ (الإنسان لا يستطيع أنْ يتخلص من ماضيه، ويودعهُ على الرف).

(هل نذهب إلى الماضي.. أمْ يأتي إلينا؟).

الكاتب علي المسعودي في كتابه (مذكرات طالب حُلم) يكتبُ ذاته.. يُؤرّخ لحياته، وهو ساردٌ من طراز رفيع.. كتابة بوعي، ومسؤولية مرعبة، خليط بديع من الشعر والنثر الفني الرفيع، المتماهي بتقنية القصة القصيرة والرواية والنقد والذكريات والتداعيات، من دون أنْ يهدرَ جمال ورقة التعبير.

(مذكرات طالب حُلم) حكي نثري جاذب، منقول ببراعة الكاتب من (مكتوب) و(منطوق) إلى (بصري).. مشاهد مرئية ناطقة بثمالة حياةٍ، وصورة فوتوغرافية لزمنٍ فردي – جماعي في الآن.. بوح الذات المتشظية والمبعثرة، وقد بدا الحلمُ بموجبها حكاياتٍ مصورةً على شاشة اليقظة العسيرة، لا تخلو من دهشةٍ ومتعةٍ وغرابةٍ معاً: (لكن الوقائع التي حفرت في النفس الأخاديد، لا يمكن أن تكون قابلة للتبخر..).

علي المسعودي يكتبُ في (مذكرات طالب حُلم) الكلماتُ جسدهُ.. واللغة سكنُهُ الحالم، وحياتهُ الشخصية موضوعهُ الأسمى، و(الكتابة تكشفُ عن جذورنا



الأكثر غوراً)، كما يرى لوران غسبار.. والمعاناة أفضل مساعد على إنجاز الكتابة عن الذات، وقد نغّمت مفرداتها وجملها أخيلة السرد في جمالياته، وعناصر كيميائه، ليشعر القارئ بأنّ هناك مسافة بين المقال والسرد بنوعيه القصة القصيرة والرواية.. تقنية بدأت عند بورخيس في (الحكايات) ولن تنتهي عند كاتبنا علي المسعودي في بوحه.. أسئلة ذاته، وإجابتها تفيض بالبساطة والوضوح.. شروط من يعمل على سكب الذات في عملٍ إبداعي.

(مذكرات طالب حُلم) لحظات إحساس عالٍ بالزمن، كظاهرة في الحياة، يصعبُ هزيمتها وبرؤى الفلاسفة: (اكتشفت أنّ أكثر ما يخيفني هو الزمن).

وعلاقة الكاتب – الناص بالزمن علاقة سيكولوجية محضة، والزمن بفقه الكتابة والسرد، مفهوم واعتقاد بشري (تجربة ذاتية) – حسب إيفرات ليفني.. لحظة صراع الماضي والحاضر في (مذكرات طالب حُلم): (صرخ الأب وهو يرفض اقتراح زوجته بإرسال بناتها إلى المدرسة).

يشعرُ قارئ (مذكرات طالب حُلم) بأنّ الكتابة – الحلم لم تبدأ بعدُ.. ولمْ تنته أيضاً.. حين يخون الواقع المعيش ويقسو، ويبدو سريالياً موحياً بالمزيد بما هو يترك وشماً في الروح.. وحين تفيض قهراً تصاريفُ زمنٍ مراوغٍ، وتُسنّ قوانين ودساتير لا تمتُ بصلةٍ إلى قدسية روح الإنسان، ووجوده، وحريته، وأحلامه: (تنبهتُ إلى شيء غريب، في بطاقة التعريف في الملف قرأت اسمي، ثمّ كلمة (البادية) أمام خانة الجنسية، شغلتني الكلمة.. ولمْ أدرِ أنها مكمنُ أسرار وتحولات).

(مذكرات طالب حُلم) والكتابة إشعارٌ بالحياة.. إشعارٌ بالحُلم.. وإشعارٌ بالحرية !بئرُ عاطفة دافقة، لا سلطان عليها، أقواها وأعمقها حبّ المكان، والتعلق به، بداية الحُلم، ومزرعة الأمل، وهي تثمرُ على دفء شمسٍ بعيدة، وفق حكمة الكلمات، وهي بذاكرة موصولة بذاكرة القلب، حروفها وجملها ونغمها خالد موصول بعزف الجسد.. عبر نزيفٍ نستولوجي تفيضُ به روح وجسد وذاكرة معاً، هو صورة فوتوغرافية للواقع المعيش بين الماضي الجميل رغم قساوته، وهو حسب تعبير بورخيس (أجلَ الأزمنة، والحاضر والمستقبل يذهبان لهُ).. وبين الحاضر المرتبك الغامض الحذر، وأخلاقيات وسلوكيات قد لوّثت وجوه الناس، وغيّرت في قراءة الزمن والمكان والحياة:

(كان الزمن أنظف بكثير منهُ الآن).

القراءة حُلمٌ مثلوٌ بيقظة.. والكتابة (أمّ الحكمة) حسب المثيولوجيا السومرية.

علي المسعودي الكاتب أحد المبدعين الحالمين.. وانجذابه للسرد منذ نعومة أظفاره، وطزاجة ذاكرته، وهو يصغي بكل جسده لإيقاعاتِ قريحته، وذبذبات كهربة أصابعه، جعلَ من الكتابة أجملَ ورطة، تورّط بها، أو تورطت به لا فرق، تحرشٌ بالورقة متبادل (مادامت الكتابة المنقذ الوحيد من ضغوطات الكآبة والإحباط) على حدّ قول البارونة الدنماركية – كارين بليكس.

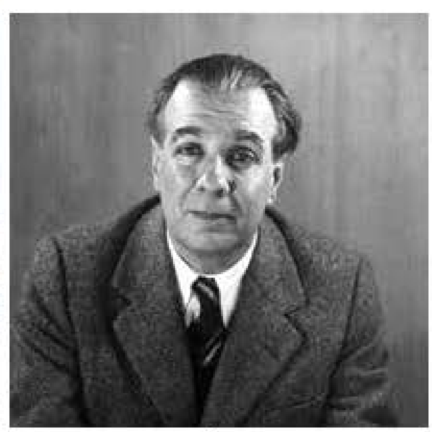
وكانت الصحافة أولَ مغامرةٍ في عالم الكتابة – الحياة، والحياة – الكتابة، لمقاومة مفارقات الزمن.. والطريق المضيء أمام الكاتب إلى فنون الكتابة الأخرى، انطلاقاً من تربة ذاكرة شبيهة بالذاكرة المشرقة للحاسوب، وهو يستلهم رؤاه وأفكاره ماطرة من سحابة اللا وعي:

(كنتُ قد شغفت بعالم الإعلام. وعرفت أسماء الصحافيين في الجرائد اليومية، وأساليبهم فالتحقتُ بالصحافة).

الكاتب علي المسعودي في (مذكرات طالب حلم) والكتابة خلاصة (جرح سريّ)، ليس سوى صوتٍ في ذبذبات موقظة: أنا أكتب ذاتي.. حياتي.. وواقعي المعيش.. واقع مميت قاتل، وأبسط تعريف لهُ لديه (مالا يقتلني يجعلني أقوى) حسب نيتشه.. معاناة تلذُ المعاناة، فيها يتكلم حتى الصمت، وهو يتفوّهُ بأيّ شيء.. المعاناة درس محفور على سبورة الواقع والوقت معاً، ومفرداتهُ بمذاق لا يستطعم إلا بالألم والأمل معاً.. وهو يحفرُ على الورق صورة ذاته المكهربة بالمعاناة، والهموم التي بدت لها أنياب، وفي الوقت نفسه يضع تعريفاً خالداً للحلم والأمل، كمخلوقين ملائكيين، لا يمكن سجنهما أو قمعهما.. بارع في كتابة حياته، وهو يسطو سلمياً على كيمياء السرد – النثر الخرافي، وحسب د. جونسون (لا يوجد مَن هو أقدر على كتابة حياة المرء من المرء نفسه).

علي المسعودي في (مذكرات طالب حلم) يكتبُ وينكتبُ في الآن نفسه، يضعُ الحقيقة في كلمات..!! لا ليوقظ، إنما ليحلمَ.. بل ليؤسسَ للحلم طريقته الوحيدة للحفاظ على ذاكرةٍ مهددةٍ بصواعقِ النسيان والمجهول.


علي المسعودي


بورخيس


لوران غسبار



نواف يونس

نوافذ ثقافية متعددة

وحضارة إنسانية واحدة

(لقد أشعل الغرب سراج نهضته من ضياء الحضارة العربية الإسلامية)، هكذا لخص الأمير تشارلز ولي عهد بريطانيا محاضرته، وهو يؤكد دور العرب المسلمين في مسيرة الحضارة الإنسانية، ونحن في استشهادنا هذا لا نجترُّ الماضي ولا نبكي على اللبن المسكوب، وإنما نعمل على حث الأجيال المتلاحقة على الاعتزاز بأجدادنا الذين أسهموا بدورهم في النهوض بالحضارة الغربية التي عمت بعد عصور من الجهل والظلام، ساد بعدها العلم والازدهار والاستقرار مع تطور الصناعات والابتكارات التي نهضت بالمجتمعات الإنسانية فكرياً واجتماعياً وثقافياً، وهي جوهر المجتمع العربي الإسلامي الذي من سماته احترام الآخر أياً كان بكل معتقداته وأفكاره وأعراقه.

ومنذ أيام طالعتنا الصحف ووكالات الأنباء بخبر حول القاضية اللبنانية «جوسلين متى» في مدينة طرابلس شمالي لبنان، حين أصدرت حكماً قضائياً لافتاً للانتباه، وذلك عندما مثل أمامها ثلاثة شبان، اتهموا بجرم إهانة الأديان وتعديهم قولاً على السيدة العذراء، وكان حكمها نادراً من نوعه، وينم عن فهمها للبعد الحضاري الذي تلمسته القاضية للدين الإسلامي، فهي لم تزج بهم في السجن عقوبة لهم، كما ينص القانون الوضعي، بل حكمت على المتهمين بحفظ سورة «مريم» من القرآن الكريم، لتؤكد لهم مدى احترام وتقدير الدين الإسلامي للسيدة مريم بنت عمران. وربطت القاضية إطلاق سراحهم بشرط أن تسمع منهم وأمام منصة المحكمة حفظهم التام للسورة التي تبجل السيدة العذراء وتجعلها من أطهر نساء العالمين، وقد لاقى حكم القاضية (جوسلين) ترحيباً من كل الطوائف والمذاهب والأديان في المدينة، والتي هي كأغلب المدن والعواصم العربية، التي يعيش فيها سكان من مختلف العقائد والانتماءات الدينية والعرقية.

ولماذا نذهب بعيداً؟ كثير من الدول في العالم توجد فيها جاليات متنوعة ومتعددة، يعيشون جميعاً بعاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم الدينية والاجتماعية، وسلوكياتهم وقيمهم ومتطلباتهم المادية والأخلاقية المتداخلة والمتناقضة والمتعارضة.. حيث نتشارك ونعيش معاً ونسهم في نشر السلام والتوافق، ونبذ التطرف والتعصب والتفرقة أو الاستقواء على الآخر.. لتبدو الإمارات الأنموذج الأنقى، وسط ما نسمعه ونراه ونتابعه من أزمات لا إنسانية تواجه الجاليات المختلفة في نزوحها أو هجرتها وتنقلها وبحثها عمّا يخفف عنها شظف العيش والظفر بحياة كريمة.

لذا نقول إنه وبرغم تعددية الثقافات وتنوعها واختلافها، تظل وهي مجتمعة تمثل الوجه المشرق للحضارة الإنسانية، التي نعيشها، فنحن نشترك معاً في حضارة إنسانية واحدة، جوهرها التعددية الفكرية والدينية والاجتماعية والأدبية، ولو نظرنا إلى أي إنجاز حضاري إنساني، لن نستطيع أن ننسبه إلى جنسية ما، أو دين بعينه، أو شخص بمفرده، أو مجتمع دون غيره من المجتمعات البشرية. ذلك أننا نشترك ونعيش جميعاً في حضارة إنسانية واحدة، برغم تعددية ثقافاتنا بكل ما تحمله من موروثات تتفق بقدر ما تختلف فيما بينها.

وعلينا أن ندرك ذلك جيداً، خصوصاً أن حضارتنا الإنسانية الآن على المحك، وهو ما يتطلب الكثير من الشفافية والوعي والتفكير والتدبر، بعيداً عن قصر النظر، نحتاج فيها إلى رؤية إنسانية حضارية تجمع هذه الثقافات، وتتكئ على القواسم المشتركة في ما بينها.. فرصة يجب استثمارها وعدم تقويضها، وإلا سيظل العالم مسرحاً للصراعات الأيديولوجية والدينية والفكرية، التي يحاول كل طرف فيها إرغام الآخر على القبول بما يملى عليه، وهو ما نجح أجدادنا في تفاديه عندما تسيدوا الدنيا وأضاؤوها شرقاً وغرباً.

نحن نشترك في حضارة إنسانية واحدة جوهرها التعددية

مهرجان المفرق للشعر العربي

الدورة (5)

3-5 أكتوبر 2019

دار الشعر - المفرق - الأردن

6291100753307